Arch. Photo. Paris

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES

Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer

Livre IV - Classe de 3ème

- LE SACRE DU PRINTEMPS - musique de Strawinsky
Danse sacrale de l'élue - chorégraphie de Nijinsky

quelques uns des mouvements notés en 1913

Valentine Hugo

J. HANSEN
Ancien Directeur de l'École Nationale de Musique
Professeur au Lycée de Reims

A.M. DAUTREMER
Professeur d'Éducation Musicale au Collège de Jeunes Filles de Nancy

M. DAUTREMER
Directeur du Conservatoire de Musique de Nancy

Cours Complet d'Éducation Musicale et de Chant Choral

A l'usage des Élèves
de l'Enseignement du Second Degré

CULTURE VOCALE ET AUDITIVE - THÉORIE
CHANTS SCOLAIRES - CHŒURS - DICTÉES
HISTOIRE DE LA MUSIQUE

(Ouvrage conforme aux Instructions Ministérielles)

Nouvelle Édition, révisée et complétée
par A.M. et M. DAUTREMER

En quatre Livres abondamment illustrés
et complétés par un volume de Dictées

LIVRE IV

Classe de 3e - Lycées et Collèges
4e année - Cours complémentaires

ALPHONSE LEDUC
175, Rue Saint-Honoré, Paris

Tous droits d'Exécution, de Reproduction, de Traduction et d'Adaptation réservés pour tous Pays.
Printed in France — Copyright 1954 and © 1962 by Alphonse Leduc et Cie — Imprimé en France

Réf. : T D

Programmes Officiels

VOIX

Mêmes exercices qu'en Quatrième.
Fragments de gammes.
Gammes et arpèges d'accords majeurs et mineurs.

SOLFÈGE

Solfège à une, deux et trois voix.
Mêmes tonalités qu'en Quatrième.
Quelques modes anciens.
Tons voisins, modulations.
Les syncopes.
Les appogiatures longues et courtes.
Dictées courtes orales et écrites avec quelques altérations accidentelles.

CHANT

Chants populaires harmonisés.
Chants et chœurs empruntés aux œuvres étudiées au cours d'histoire.
lieder.
Chœurs de Weber, Wagner.
Moussorgski, Borodine.
Chœurs et chants de Franck, Fauré, etc...,

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Le lied : Schubert, Schumann.
La musique de piano au XIX^{e} siècle.
Les symphonistes après Beethoven.
Schumann, Berlioz, Liszt.
L'opéra allemand : Weber, Wagner.
L'opéra russe.
L'école française moderne.
Franck ; après Franck.

AUDITION

Suivre les indications données par le cours d'histoire de la musique.

Préface

Les principes qui ont présidé à la conception de notre Cours Complet *et qui en ont fait le rapide succès ayant été exposés en détail dans les précédentes préfaces, nous rappelons seulement que ce Livre IV, adapté, lui aussi, à l'horaire imposé, groupe également tout ce que les Instructions Ministérielles prescrivent : culture vocale et auditive, théorie, solfège, chants scolaires, chœurs, histoire de la musique. Les professeurs n'auront donc pas à constituer leur cours à l'aide d'éléments épars et les élèves à réunir, tout au long de leur scolarité, les documents nécessaires.*

Afin de respecter horaires et programmes et de comprendre en nos quatre Livres l'enseignement complet du premier cycle, il nous a fallu, parfois, sacrifier certains détails ou abréger quelques points d'histoire qui auraient été, nous semble-t-il, d'utiles acquisitions pour la culture générale des élèves quelles que soient leurs intentions futures. Les Maîtres auront donc à parfaire cette éducation au cours du second cycle, classes de 2e et de 1re, et à préparer les candidats ayant opté pour les épreuves musicales du baccalauréat. Cela sera facile en révisant nos quatre Livres. L'on pourra aussi s'inspirer des conseils que nous donnons à la fin de celui-ci.

Si les élèves ont consciencieusement suivi notre enseignement théorique et solfégique, s'ils ont attaché un réel intérêt aux chapitres d'histoire, aux nombreuses gravures dont le Cours est émaillé, ainsi qu'aux disques signalés, ils auront acquis avec agrément le goût et le culte de la musique dont la fin, a dit Descartes, "est d'instruire, de plaire et d'émouvoir"

En publiant ce Cours Complet, *le seul qui corresponde exactement aux programmes imposés dans les Établissements du Second Degré, Lycées, Collèges et Cours Complémentaires, nous espérons également avoir mis à la diposition des Maîtres un instrument pratique de travail pouvant les aider dans leur délicate tâche d'éducateurs.*

Les Éditeurs.

SUGGESTIONS POUR LES MAITRES

LIVRE IV

HORAIRE. Pour une heure de cours, nous préconisons l'emploi du temps suivant :

	min.		*min.*
Culture vocale	6	Dictée orale ou écrite	10
Théorie	10	Histoire ou disques	12
Solfège (lecture, intonation)	12	Chant ou chœur	10

Adapter cet horaire au niveau de la classe : par exemple, si les élèves déchiffrent aisément, consacrer un moment plus long à l'histoire.

CULTURE VOCALE. Les procédés exposés page 5 sont valables pour toute l'année scolaire. S'en inspirer pour en créer d'analogues si nécessaire.

THÉORIE. Ce livre ne contient que 20 leçons théoriques mais les questions qui y sont traitées sont très importantes. Elles ne dépassent d'ailleurs pas le cadre du programme. Si l'élève n'y porte pas toute son application, il sera considérablement handicapé lorsqu'il abordera le second cycle. Si le degré de la classe le permet, grouper deux leçons, ou bien, au contraire, revoir plusieurs fois un même sujet.

SOLFÈGE. Comme cela peut quelquefois s'imposer en début d'année, avant que la classe soit homogène, il peut être utile de confier au groupe le plus faible, la partie supérieure des textes à plusieurs voix.

DICTÉES. Employer les dictées de la 4e série de nos 250 Dictées Musicales Graduées, page 39 à la fin.

HISTOIRE. Nous étudions en 20 chapitres la riche période s'étendant de la fin de la Révolution aux Temps Modernes. Comme nous l'avons précédemment recommandé, il sera, pour cette période d'histoire, particulièrement opportun que les professeurs s'entretiennent régulièrement de leurs programmes respectifs. De ces entretiens, il naîtra une cohésion dont les divers enseignements bénéficieront. Les chapitres d'histoire de ce Livre correspondent à la 2e épreuve du baccalauréat.

DISQUES. La discographie, non limitative, figurant à la fin de ce Livre, suit l'ordre des chapitres d'histoire ; elle permettra l'illustration musicale de ces derniers. L'horaire pourra être modifié afin de permettre de commenter brièvement les œuvres auditionnées.

CHANTS-CHŒURS. Arrivés à ce stade, les élèves sont aptes à aborder des chants et des chœurs divers. D'une part, sans vouloir imposer aux Maîtres le choix de ce volume, nous pensons qu'ils seront heureux de trouver en corrélation avec les auteurs étudiés, ou coïncidant avec les circonstances ou les fêtes de l'année, si l'on observe la cadence de notre Cours, des textes parfaitement choisis ; nous restons ainsi fidèles à notre principe d'éviter toutes recherches tant aux Maîtres qu'aux élèves. D'autre part, nous n'avons pas surchargé le nombre de chants car, durant cette année scolaire, les candidats au Concours d'entrée à l'Ecole Normale d'Instituteurs ou à l'option musique du B.P.S. ont déjà des chants imposés par leur Académie.

ÉCRITURE. Ne pas la négliger, l'épreuve du baccalauréat comportant une dictée *écrite*. Utiliser les 3 cahiers d'écriture musicale de J. Hansen qui, en outre, permettent d'appliquer et de réviser certaines règles théoriques.

CULTURE VOCALE

pour les leçons de 1 à 7

A. Respiration

Utiliser les exercices des Livres I et II. Ne pas négliger de faire ces exercices qui sont indispensables. Ils se font, de preference, *debout, fenêtres ouvertes.* Ils sont valables pour l'année scolaire complète et nous laissons au professeur le soin de les répartir, à sa convenance, au cours des trois trimestres.

B. Vocalises

C. Articulation

Reprendre les exercices du Livre III en employant successivement les consonnes: B_ P_ M_ N_ D_ T_ R_ L_ F_ Gu_ accompagnées des voyelles: A_O_E_U_OU_ Choisir des syllabes dont la prononciation ne puisse distraire l'attention des élèves.

Voici, à titre d'indication, un procédé qui peut être profitable s'il est pratiqué sérieusement.

Construire une phrase dont la totalité ou la majorité des mots commencent par une consonne identique.

ex: Didon dina dit-on du dos d'un dodu dindon.

Ceci doit s'exécuter sur une ligne mélodique très simple, (fragment de gamme ou accord parfait). Commencer *très lentement* puis augmenter progressivement la vitesse, jusqu'a ce que l'on obtienne une émission d'une grande netteté dans un mouvement très rapide.

Il est bien entendu que ce procédé ne peut pas se pratiquer dans *toutes* les classes et dans *tous* les établissements scolaires. Le professeur sera seul juge de ce qu'il lui est possible d'obtenir de sa classe. Il est recommandé de ne pas insister si l'on voit que les élèves ne comprennent pas la valeur pédagogique de cet exercice.

Enfin, l'un des meilleurs et des plus profitables exercices d'articulation est celui qui consiste à faire dire une à une, *très lentement*, les phrases d'un chant ou d'un chœur à l'étude:

1º les faire exécuter en *parlant*, sur des rythmes variés, afin de porter tour à tour l'accentuation sur les différentes consonnes.

2º revenir au rythme initial de la phrase, lentement, puis plus vite jusqu'au mouvement indiqué.

3º substituer le *chanté* au *parlé*, c'est-a-dire en ajoutant la ligne mélodique.

1

THÉORIE

RAPPEL DES NOTIONS APPRISES DANS LE LIVRE PRÉCÉDENT

Les notions les plus importantes acquises dans le courant de la précédente année furent les suivantes:

Notes *Tonales*, celles qui indiquent le Ton: 1er 4e et 5e degrés.
Notes *Modales*, » » » le Mode: 3e et 6e degrés.
Enchaînement des gammes par les *Tétracordes*.
Par le tétracorde supérieur on obtient les gammes avec ♯
» » » inférieur » » » » » ♭
Mesures simples et composées dont les principales sont:

$\frac{2}{2}$ $\frac{2}{\rho}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{\rho}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{\rho}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{\rho}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{\rho}$

Le *Rythme*: son importance en musique.
Les rythmes de danses anciennes et modernes.

La *clef de Fa* 4e ligne, avec laquelle on a fait connaissance.

Les **5** *autres clefs:* quatre clefs d'ut et une clef de Fa (3e), dont l'utilité a été démontrée:

1º par la diversité des registres des *voix*.
2º » » » » » *instruments*.

L'orchestre symphonique avec les différentes familles d'instruments qui le composent.

Le programme d'Histoire de la Musique, nous a fait suivre l'évolution de la *musique dramatique* (opéra) aux XVIIe et XVIIIe siècles, et de la *musique instrumentale* avec les grands noms qui illustrèrent l'époque classique: Hændel - J.S. Bach - Haydn - Mozart - Beethoven.

Nous avions conclu par un bref exposé sur l'aspect musical de l'époque révolutionnaire, avec l'un de ses représentants les plus marquants: Méhul, auteur du Drame biblique *Joseph* et du célèbre *Chant du Départ*

Faire les exercices: de Respiration - P. 5
» » » : de Vocalises et d'Articulation - P. 5

EXERCICES

1 Vivo

SCHUBERT - *La Truite*

ROBERT PLANEL
Inspecteur principal
de l'Enseignement Musical
dans les Ecoles de la Ville de Paris

2 Modéré

allarg.

JEAN GALLON
Professeur au Conservatoire
National de Musique

Moderato

Faire des dictées musicales

A.L. 21,064

HISTOIRE

LE LIED - LA MÉLODIE

Ces deux termes désignent un morceau de musique vocale à une seule voix, avec accompagnement de piano.

Ces compositions sont principalement destinées à l'intimité d'un salon ou d'un petit groupe d'auditeurs.

Il convient cependant d'établir une distinction entre ces deux *genres* qui, s'ils se ressemblent par certains côtés, se différencient par d'autres.

Le Lied est d'origine populaire germanique. Il remonte au Moyen-Age et atteint son plein épanouissement au XVI^e siècle. Puis il disparait sous diverses influences, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, époque à laquelle de grands poètes allemands, tels que Gœthe, Henri Heine, Schiller, en font leur source d'inspiration et le transforment en un genre plus savant, avec le concours des compositeurs du temps.

Si Mozart et Beethoven ont écrit quelques *Lieder*[1] on peut dire que les plus beaux, les plus caractéristiques furent ceux de Schubert, de Schumann, de Brahms et Hugo Wolf.

Certains sont de véritables petits tableaux musicaux où le sentiment de la nature tient une place importante; d'autres représentent de courts drames et expriment, en peu de pages, une émotion intense:

Schubert: La Belle Meunière (cycle)[2] - Le Roi des Aulnes - Marguerite au Rouet.

Schumann: Les Amours du poète (cycle) - L'amour et la vie d'une femme (cycle) - Le Noyer - Les deux grenadiers - L'heure du Mystère.

La Mélodie est un genre essentiellement français; elle est en général plus savante que le lied et son origine n'est pas populaire. Son origine est la romance, très en vogue au XVIII^e siècle. Elle ne s'en éloigne guère dans les mélodies de Berlioz, Gounod, Bizet et Massenet, mais elle évolue sensiblement avec Gabriel Fauré, Claude Debussy, Ernest Chausson et atteint la perfection avec Henri Duparc.

Plus près de nous encore, Maurice Ravel et Albert Roussel ont continué dans la voie tracée par leurs illustres prédécesseurs.

Dans les mélodies de ces différents compositeurs, dont certaines sont de véritables chefs-d'œuvre, poème et musique, étroitement associés, forment un ensemble qui fait que l'on ne conçoit plus l'un sans l'autre, tant la musique achève d'exprimer ce que les paroles n'ont fait que suggérer.

Dans les plus beaux lieder, comme dans les plus belles mélodies, l'accompagnement forme souvent un véritable morceau de piano et est à lui seul un chef-d'œuvre.

Dans la romance, au contraire, l'accompagnement, simple en lui-même, n'est là que pour *soutenir* la voix.

[1] Pluriel de *Lied* en allemand.

[2] *Cycle:* signifie groupe de Lieder ou de mélodies d'un même auteur, se rattachant à un seul et même sujet.

CHANT DU MEUNIER[1]

Lied extrait du cycle *La Belle Meunière*

Poésie de
H. DUCHÉ

Musique de
SCHUBERT

Allegretto

mf

1_ Mon beau mou_lin tour_ne et_ l'é_cho s'é_
2_ Dès l'au_be mon char_mant_ mou_lin s'a_
3_ C'est mon mou_lin qui seul_ pour_voit la

pp *mf*

_veil_le, s'é_veil_le, Près du ruis_seau ja_
_ni_me, s'a_ni_me, Le blé de_vient pous_
plai_ne, la plai_ne. Tou_jours vail_lant il

pp *mf*

seur il_ fait mer_veil_le, mer_veil_le. Il_
_siè_re_ douce et fi_ne, et fi_ne. Mon_
ne_ craint pas la pei_ne, la pei_ne. Mon_

fut l'a_si_le de mes vieux pa_rents, Il bour_
cœur est jeune et je chan_te gai_ment, Pour_
cœur est fier et mon re_gard est franc, C'est_

f

_don_ne de_puis plus_ de cent ans, Ain_si que l'a_
_tant mon front n'est pas gris seu_le_ment De blan_che fa_
mon tra_vail qui remplit de pain blanc La hu_che de_

pp

_beil_le, Ain_si que l'a_beil_le.
_ri_ne, De blan_che fa_ri_ne.
chê_ne, La hu_che de_ chê_ne.

[1] Existe en édition séparée, avec ou sans accompagnement (A. Leduc, éditeur)

2

THÉORIE

EXCEPTIONS RYTHMIQUES

Nous savons depuis longtemps ce que c'est qu'un *triolet* et un *duolet:* ce sont deux exceptions rythmiques. L'une, le triolet: groupe ternaire dans un temps ou une fraction de temps binaire;

A)

B)

l'autre, le duolet: groupe binaire dans un temps ternaire.

Il existe d'autres groupes qui forment des exceptions rythmiques.

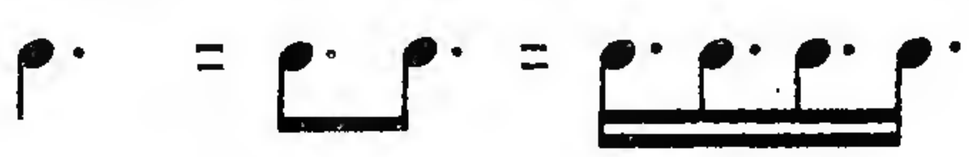
Ce sont:	Le quartolet (4 notes)	Le sextolet (6 notes)	Le quintolet (5 notes)

Le *quartolet* est une exception rythmique qui se rencontre dans les mesures à temps ternaires. C'est la division en 4 d'une valeur de note pointée

Ex.

Le quartolet est indiqué par une ligne courbe au-dessus ou au-dessous du groupe et par le chiffre 4 qui la surmonte, ou encore par une sorte d'accolade. Ex.

Les compositeurs contemporains ont supprimé dans leur écriture le duolet et le quartolet, ils écrivent 2 ou 4 notes pointées.

Ex. 

Le *sextolet* est la division en 6 d'une valeur de note simple.

Ex.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 5
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 5

A.L. 21,064

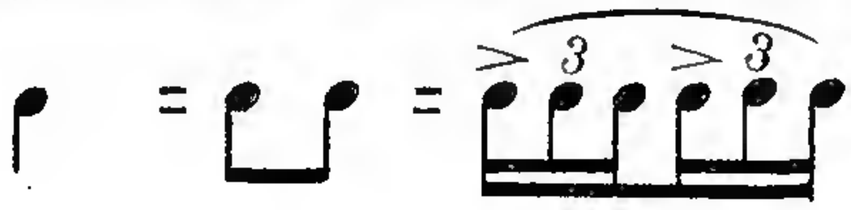
Il est indiqué par une ligne courbe et par le chiffre 6 qui la surmonte. Les 6 notes sont généralement reliées entre elles par une ou plusieurs barres.

L'accent se fait sur la 1re note du groupe.

Ex. ou ou

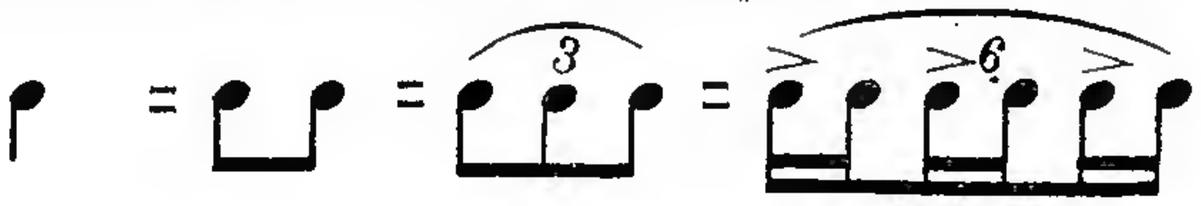
Le *double triolet* est la division de chaque fraction de temps en triolets.

L'accent se fait sur la 1re et sur la 4e note.

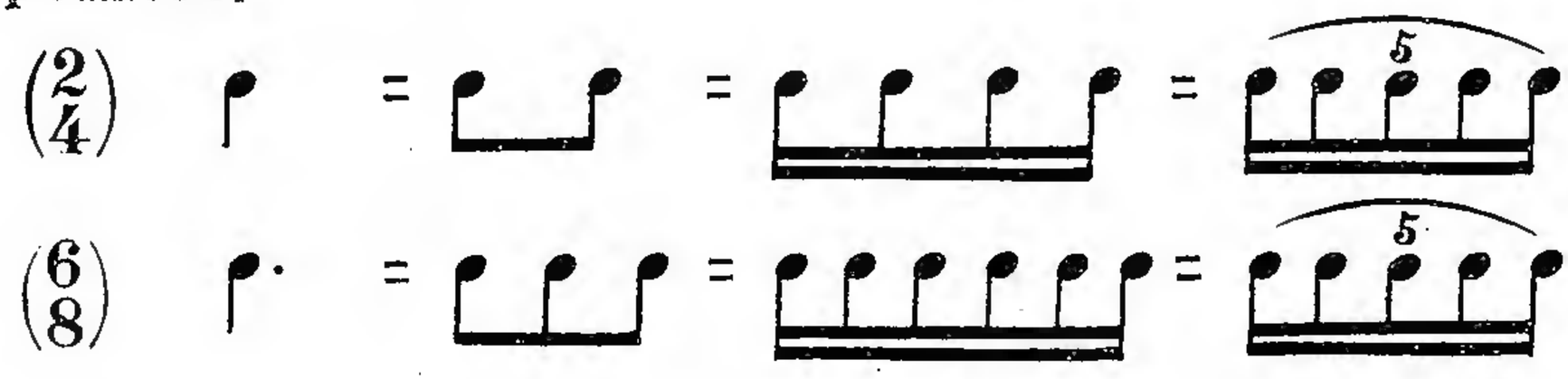
Ex 

Le *triolet double* est la division binaire de chaque note du triolet.

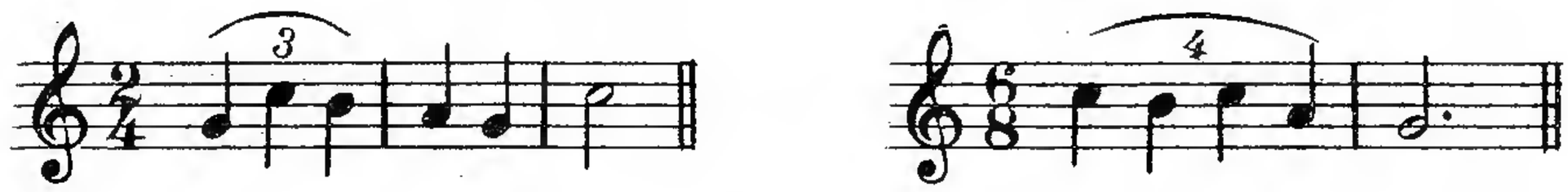
L'accent se fait sur les 1re 3e et 5e notes.

Ex 

Le *quintolet* est la division en 5 d'une valeur de note, simple ou pointée.



Quelques compositeurs emploient le duolet, le triolet, le quintolet pour toute une mesure.

Ex. 

Dans la composition de ces exceptions rythmiques, les silences peuvent remplacer les figures de notes.

EXERCICES

1

Moderato

mf

2

Moderato

mf

3

Andante

mf

5 5 5

2 2 2 2 5 2 2 2 2

4

Moderato

SCHUBERT_ *Sérénade*(1)

p

3 3 3

pp *p* *pp* *p* *mf* *f*

f *pp*

rit.

(1) Existe avec paroles, avec ou sans acct (A. Leduc, éditeur)

Faire des Dictées musicales, pages 39 et suivantes de nos "250 Dictées"

CHANT

HIVER[1]

Poésie de
Maurice CHEVAIS

Musique de
Raymond LOUCHEUR
Directeur du Conservatoire
National Supérieur de Musique

Très modéré ♩= 56

Ie
IIe
IIIe

p 1 2 3 4

Bouche fermée

p

Bouche fermée

p

Bouche fermée

5 6

decresc.

p

decresc.

p

decresc.

p

(1) Existe en édition séparée (A. Leduc, éditeur)

p
Quand l'oi_se_let quit_te la bran_che Est-il plus
p
l'oi_se_let Est-il plus
p
l'oi_se_let Est-il plus

fou, di_tes-le moi, Que ce vieil homme a bar_be
fou, di_tes-le moi, Que ce vieil
fou, di_tes-le moi, Que ce vieil homme à bar_be

(très soutenu)
pp
mf
blan_che Qui va par_tout je_tant l'ef_froi? Il
(très soutenu)
pp
p
hom_me Qui va par_tout je_tant l'ef_froi? Il
(très soutenu)
pp
p
blan_che Qui va par_tout je_tant l'ef_froi? Il

pp
donne un lin_ceul à la ter_re Com_me pour un dernier som_
pp
donne un lin_ceul à la ter_re Com_me pour un dernier som_
pp
donne un lin_ceul à la ter_re Com_me pour un dernier som_

cresc.

_meil Et cherche, il n'en fait point mys_tère, A voi_

cresc.

_meil Et cherche, il n'en fait point mys_tère, A voi_

cresc.

_meil Et cherche, il n'en fait point mys_tère, A voi_

p

_ler aus_si le so_leil. Il change en gla_ce l'eau des

p

_ler aus_si le so_leil. Il gla_ce l'eau des

p

_ler aus_si le so_leil. Il gla_ce l'eau des

cresc.

sour_ces, Dit au mou_lin: ces_se ton chant. Le fier tor_

cresc.

sour_ces, Dit au mou_lin: ces_se ton chant.

cresc.

sour_ces, Dit au mou_lin: ces_se ton chant. Le fier tor_

_rent hâ_te sa cour_se, Le ruisseau passe à tra_vers

cresc.

le tor_rent hâ_te sa cour_se, Le ruisseau passe a tra_vers

_rent hâ_te sa cour_se, Le ruisseau passe à tra_vers

lumineux

champs.— Par bon_heur, l'homme au front de glace A _

p

lumineux

champs.— Par bon_heur,— l'homme— au front de glace A _

p

lumineux

champs.— Par bon_heur,— l'homme— au front de glace A _

p

cresc.

_près tant de mé_faits com_mis, Au beau prin_temps cè _ de la

f

cresc.

_près tant de mé_faits com_mis, Au beau prin_temps cè _ de la

f

cresc.

_près tant de mé_faits com_mis, Au beau prin_temps cè _ de la

f

place, Et l'on en_tend chanter les— nids!

p

A _____

place, Et l'on en_tend chanter les nids!

p

A _____

place, Et l'on en_tend chanter— les— nids! A ___

p

A _____

cresc.

A _____ A _____ A _____

f

A

cresc.

A _____ A _____ A _____

f

A

cresc.

A _____ A _____ A _____

f

A

HISTOIRE

LA MUSIQUE DE PIANO AU XIXe SIÈCLE

L'art pianistique au XIXe siècle est dominé par trois noms illustres que tous les pianistes ou élèves pianistes connaissent bien:

Schumann - Chopin - Liszt

Sous l'influence de ces trois génies, dont l'un était l'époux d'une grande virtuose (1), et les deux autres virtuoses eux-mêmes, l'écriture pianistique se transforma de façon considérable.

Les œuvres pour piano, en s'écartant sensiblement de la traditionnelle forme *sonate*, chère à Beethoven et à ses devanciers, prirent des formes nouvelles, libres et variées, dans lesquelles abondent souvent les traits de virtuosité pure: cascades d'arpèges, trilles et doubles-trilles, *rubato*, (2) surtout dans les œuvres de Chopin et Liszt.

Ces morceaux aux noms variés: impromptus, préludes, nocturnes, ballades, scherzos, polonaises, mazurkas, valses, rapsodies etc... renferment toutes les caractéristiques les plus marquantes de la période romantique: élégance raffinée, extériorisation des sentiments, aussi violents et excessifs dans la douleur que dans la joie, goût du *brillant*, de *l'effet* et de *l'emphase*.

Les compositeurs de la période romantique aiment a se *raconter* dans leurs œuvres, à y dépeindre leurs sentiments les plus intimes. Certaines pages sont d'admirables poèmes douloureux qui atteignent une grande beauté et qui dégagent une émotion intense, à laquelle nul ne peut rester insensible.

Mais la musique romantique n'est pas née spontanément. Beethoven a été le lien, la géniale transition entre les classiques et les romantiques. En élargissant considérablement la forme de la sonate, en la libérant de règles trop strictes et en l'amplifiant par la *grande variation*, Beethoven a ouvert la voie aux romantiques. Lui aussi a su traduire, dans ses trente-deux sonates pour piano, ses joies et ses douleurs. Parmi ces œuvres immortelles, les plus célèbres sont la *Sonate pathétique*, la *Sonate Clair de Lune* et ce chef-d'œuvre bouleversant: l'*Appassionata*.

(1) *Clara Wieck*, fille d'un professeur réputé: *Frédéric Wieck*, dont Schumann fut l'élève, avant d'être le gendre.

(2) *rubato*: passage tres expressif, exécuté avec une grande liberté de mouvement.

3

THÉORIE

LES ORNEMENTS

On appelle *ornements* des signes ou des petites notes qui servent à agrémenter une ligne mélodique.

Les principaux signes d'ornement sont:

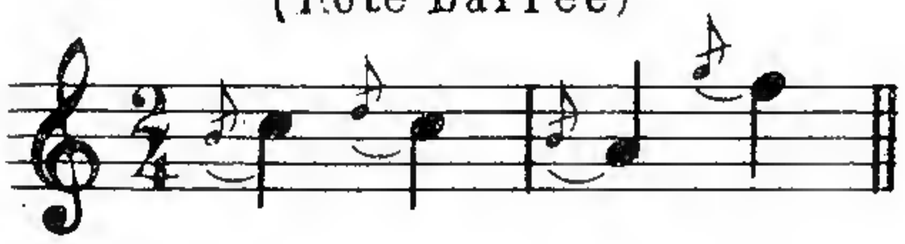
1º L'appoggiature
2º Le mordant
3º Le gruppetto
4º Le trille
5º La cadence

L'APPOGGIATURE

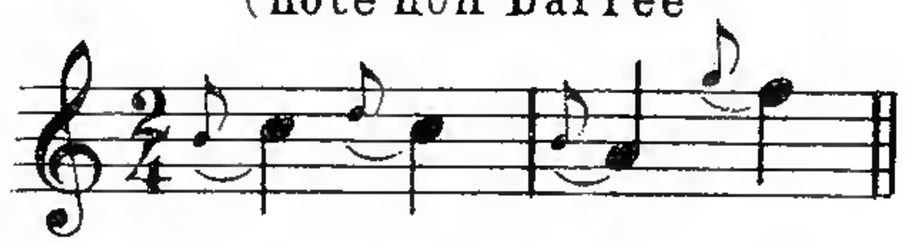
L'appoggiature (de l'italien appoggiatura: note appuyée) est une note qui *retarde* la note réelle.

Elle est *brève* ou *longue*, et s'indique de la manière suivante:

appoggiatures brèves
(note barrée)



appoggiatures longues
(note non barrée



L'appoggiature brève s'exécute très rapidement, son attaque a lieu sur le temps. Sa valeur est prise sur la note réelle.

Ecriture

Exécution

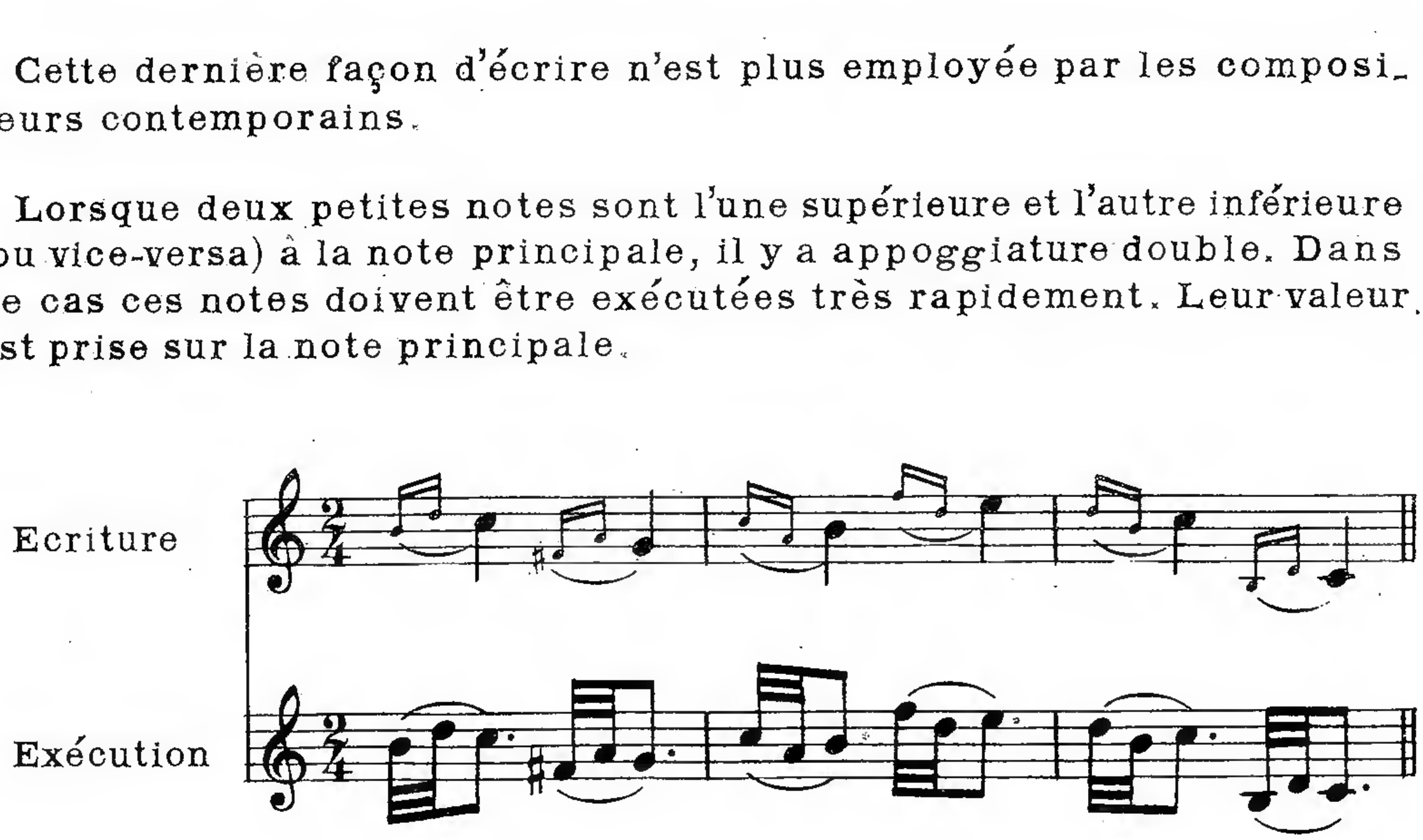
Faire les exercices: de Respiration _ P. 5
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 5

L'appoggiature longue prend la moitié de la valeur de la note réelle c'est-à-dire celle qui la suit.

Lorsque l'appoggiature longue est placée devant une note pointée, elle prend les deux tiers de la valeur de cette dernière.

Cette dernière façon d'écrire n'est plus employée par les compositeurs contemporains.

Lorsque deux petites notes sont l'une supérieure et l'autre inférieure (ou vice-versa) à la note principale, il y a appoggiature double. Dans ce cas ces notes doivent être exécutées très rapidement. Leur valeur est prise sur la note principale.



EXERCICES

Appoggiatures brèves ou petites notes ou Acciacature.

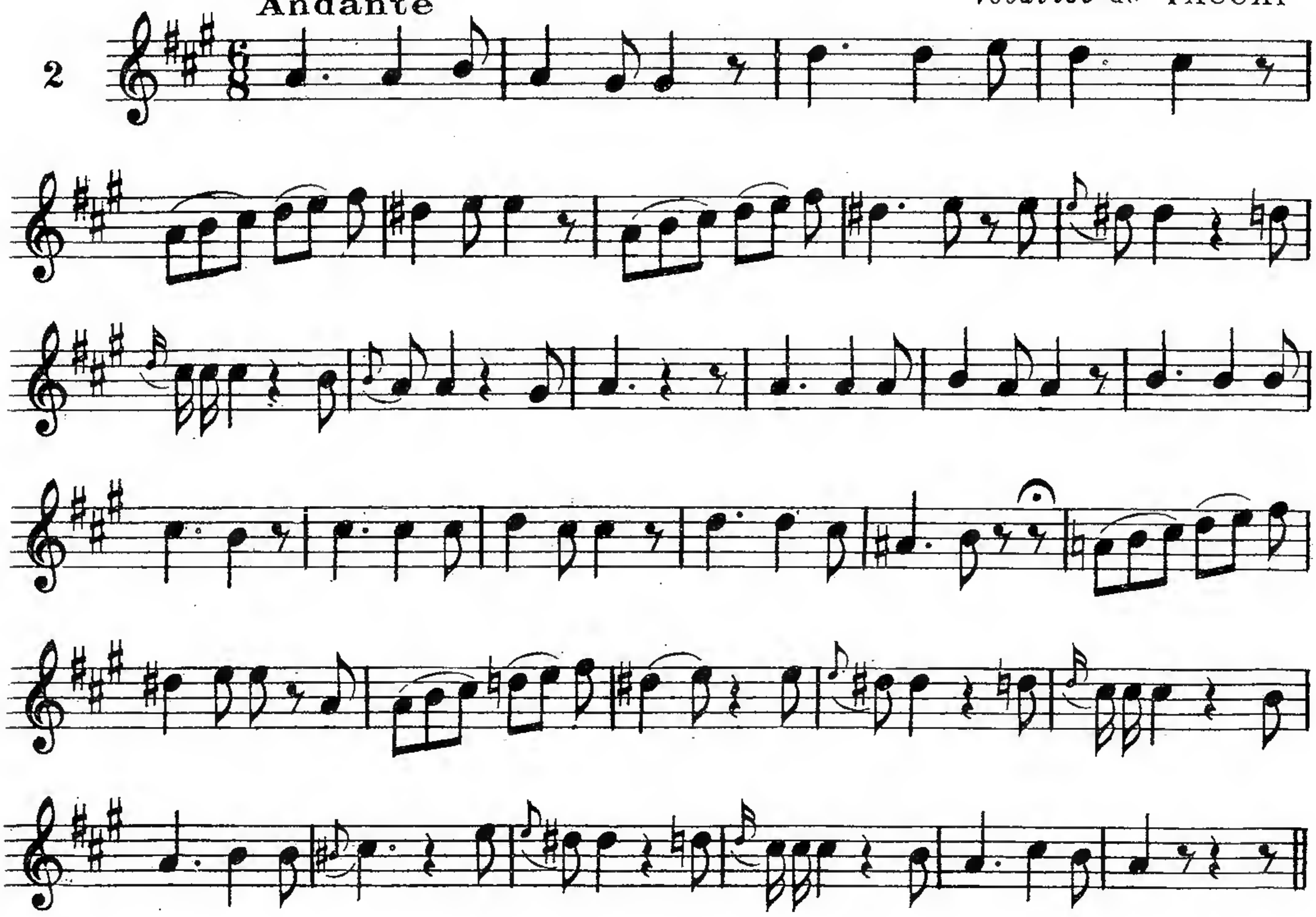
Andantino — *Vocalise* de VACCAÏ

1

Appoggiatures longues

Andante — *Vocalise* de VACCAÏ

2



Faire des dictées musicales

A.L. 21.064

HISTOIRE

CHOPIN (1810-1849) - LISZT (1811-1886)

Chopin

Frédéric Chopin, né le 22 février 1810, près de Varsovie, de père français et de mère polonaise, fut élevé à l'époque des troubles politiques de sa patrie. Il ressentit toute sa vie cette première influence de tristesse, d'angoisse et de découragement.

Adalbert Zywny, fervent de J.S. Bach, lui donna des leçons de piano. Ses études de composition musicale furent dirigées par Joseph Elsner, directeur du Conservatoire de Varsovie.

Après avoir donné quelques concerts en Pologne, Chopin vint à Paris où l'attendaient les triomphes et la consécration que tout grand artiste espérait alors recevoir dans cette capitale. Reçu affectueusement dans les salons parisiens, il y brille, non seulement en interprétant ses œuvres, mais aussi par sa distinction, par le charme de sa conversation et de son esprit cultivé.

Romantique, il le fut essentiellement: son œuvre pianistique en fait foi. Il exprime avec force les sentiments d'amour, de passion, de tristesse. Aucun musicien n'avait su, jusqu'alors, traduire aussi bien que lui la mélancolie et la douleur. Même ses valses, ses polonaises, ses mazurkas et ses airs les plus débordants de gaieté se voilent souvent de mélancolie et de tristesse. Il aimait à traduire ses sentiments pour un public restreint, c'est pour cela qu'il n'écrivit que peu d'œuvres demandant l'effectif de l'orchestre. Le piano seul lui suffisait.

Il fut le continuateur de *Field*, créateur de la forme *Nocturne*. Dans ses *Etudes*, outre de la pure technique, on trouve l'expression d'un sentiment intense. Il en est de même dans toutes ses œuvres.

Souvent il rencontrait Schumann, Liszt, Berlioz, Heine, Balzac, George Sand, Delacroix.

De santé précaire depuis son plus jeune âge, la vie mondaine de Paris ne lui convenait pas; il partit pour plusieurs mois dans l'île Majorque en compagnie de George Sand. C'est là que ses œuvres les plus poignantes furent composées.

Après une tournée de concerts en Angleterre, exténué par la fatigue, terrassé par le mal terrible qui le rongeait depuis de nombreuses années, il fut obligé de s'aliter. Il mourut dans la nuit du 17 au 18 octobre 1849 à Paris Son corps repose au cimetière du Père Lachaise, aux côtés de Boïeldieu, Cherubini et Habeneck.

Ses œuvres principales sont: 4 Ballades, 2 Concertos, des Etudes, des Préludes, des Valses, des Polonaises, des Mazurkas, des Sonates, (c'est dans la sonate en si bémol mineur que se trouve la *Marche funèbre)* une berceuse, une tarentelle, une barcarolle, etc... Toutes ces œuvres écrites pour un même instrument: *le Piano*, sauf les 2 concertos pour piano et orchestre. Nous devons également citer les *Scherzi*, moins fréquemment exécutés à cause de leur difficulté technique, mais cependant d'une grande valeur musicale.

Liszt

Franz Liszt est né le 22 octobre 1811 à Raiding, en Hongrie. Son père, intendant du prince Esterhazy, était excellent pianiste et jouait également du violon et du violoncelle. Dans cette ambiance et sous la direction de son père, le jeune Franz fit de rapides progrès au piano.

Constatant le goût et les dispositions de l'enfant, le prince Esterhazy l'envoya à Vienne poursuivre ses études pianistiques avec Czerny et d'harmonie avec Salieri.

En 1823, Liszt se rend à Paris avec son père. L'ambition de ce dernier était de le faire entrer au Conservatoire pour parfaire ses études. Mais Cherubini, alors directeur, ne l'admit pas parce que Franz était étranger.

Malgré ce refus, *le petit Liszt* comme on l'appelait alors dans les salons parisiens, commençait une brillante carrière de virtuose

La préparation des concerts remplaça les classes de piano du Conservatoire, en outre Liszt continua de travailler la composition avec Paër et Reicha. Il fit plusieurs séjours en Angleterre, où chaque concert fut pour lui un triomphe.

C'est à la suite de la fatigue occasionnée par ces voyages que le père du jeune Franz mourut à Boulogne-sur-Mer, en 1827. Pour assurer l'existence matérielle de sa mère, Liszt se mit à donner des leçons. Mais là n'était pas sa vocation.

Ayant assisté à un concert où étaient jouées des œuvres de Berlioz, il fut vivement impressionné par la nouveauté de ces différentes partitions. Il se mit au travail et écrivit une série de douze préludes pour orchestre sur des sujets littéraires; tels: *Les Préludes, Faust-Symphonie, Mazeppa, Ce qu'on entend sur la montagne, Orphée, Prométhée, Dante-Symphonie,* etc... Pour le piano il écrivit de nombreuses pièces qui sont toujours au répertoire des grands virtuoses: *Etudes, Polonaises, Rhapsodies, Transcriptions, Légende de St François-de-Paule marchant sur les flots, St François d'Assise parlant aux oiseaux,* etc. L'écriture est brillante, éblouissante. L'émotion, la passion, la fougue caractérisent ses œuvres qui au point de vue pianistique sont d'une grande difficulté.

Des 3 enfants qu'il eut avec la Comtesse Marie d'Agoult (en littérature Daniel Stern) l'un d'eux, Cosima, devait être la femme de Richard Wagner. Celui-ci profita d'ailleurs largement de l'amitié que Liszt lui portait.

En 1865, il entra dans les ordres et fut nommé abbé sans pour cela cesser sa carrière musicale. C'est vers cette époque qu'il composa la plupart de ses œuvres religieuses: 4 messes, 2 oratorios: *Christus* et *Ste Elisabeth,* des motets, des pièces pour orgue.

C'est Liszt qui créa le *récital*[1] au concert. Enfin il eut la joie d'entendre les dernières répétitions de *Tristan et Iseult* de Wagner et s'éteignit à Bayreuth le 31 juillet 1886.

[1] Concert donné par un virtuose et sans accompagnement d'orchestre.

Présentation de disques
Revoir chant: Chant du Meunier
A.L. 21,064

THEORIE

LES ORNEMENTS (*suite*)

Le ***Mordant*** est un signe placé au-dessus d'une note et qui indique le battement de 2 notes conjointes, à la seconde supérieure ou inférieure.

note supérieure — note inférieure

Lorsque le signe n'est pas barré, le battement se fait avec la note supérieure Les 2 notes prennent leur valeur sur la note principale.

Lorsqu'il est barré, le mordant s'exécute avec la note inférieure.

Si l'on veut altérer la note supérieure ou inférieure du mordant, on place l'altération au-dessus ou au-dessous du signe.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 5
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 5

Le *Gruppetto* est un signe qui se place au-dessus d'une note ou entre deux notes.

Il s'écrit comme un *S* couché ∾, ∽

C'est une abréviation d'écriture qui résume la notation de 3 ou de 4 notes qui *brodent* autour d'une note principale.

a)

b)

Lorsque le point de départ est inférieur, comme dans l'exemple «*a*» ci-dessus, on doit commencer par la note conjointe inférieure à la note principale, puis cette dernière, enfin la supérieure conjointe pour revenir à la note principale.

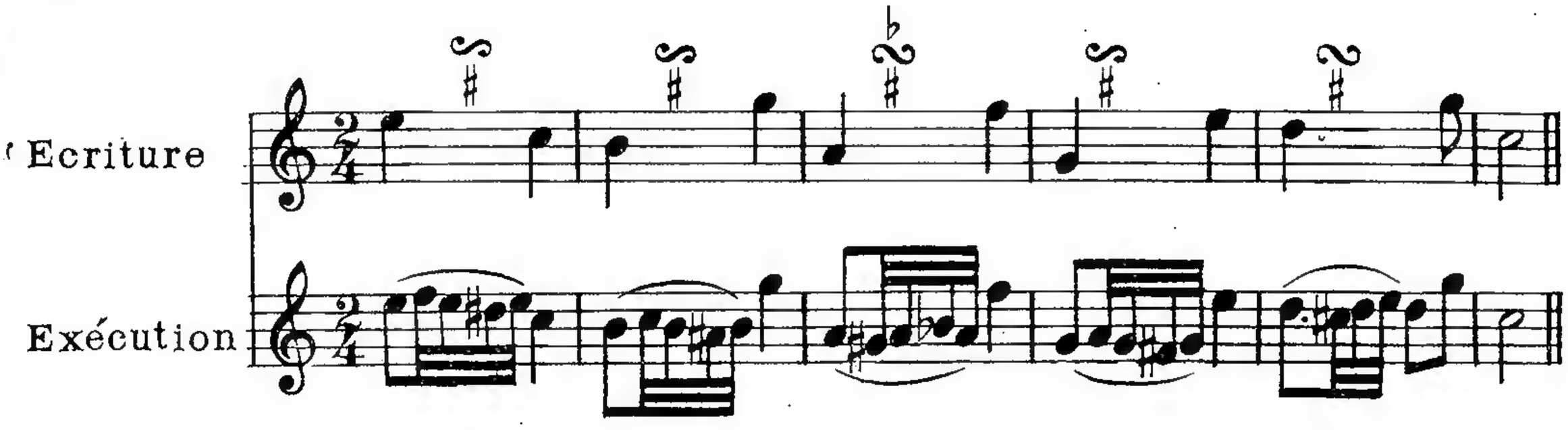
Comme le mordant, le gruppetto est mesuré.

Lorsque le point de départ est supérieur comme dans l'exemple «*b*» on doit commencer par la note supérieure à la note principale, puis cette dernière, enfin la note inférieure pour revenir à la note principale.

Lorsque le signe est placé entre 2 notes, on exécute d'abord la note qui le précède puis celles qui forment le gruppetto et l'on termine sur la note qui le suit.

Lorsque la première des 2 notes entre lesquelles est situé le grup-petto est pointée, la valeur du point sera utilisée pour la répétition de la premiere note.

Selon leur place au-dessus ou au-dessous du gruppetto les altéra-tions affectent les notes supérieures ou inférieures.



EXERCICES

F. COUPERIN

Gaiement

Les Moissonneurs

Exécution des mordants

Faire des dictées musicales

A.L.21,064

HISTOIRE

LES SYMPHONISTES APRÈS BEETHOVEN

SCHUBERT (1797-1828)

Les successeurs de Beethoven ne cherchèrent pas à l'imiter. Tout en conservant dans la symphonie la forme traditionnelle de la sonate, adoptée et développée par lui, apres Mozart et Haydn, ils s'exprimèrent différemment.

Les caractéristiques du Romantisme : amour de la nature et peinture des sentiments humains, qui animent déjà les œuvres de Beethoven, s'épanouissent chez ses successeurs : Weber - Schubert - Mendelssohn - Schumann - Brahms, sont les figures les plus représentatives de l'Ecole Allemande au XIX^e siècle.

En France, à la même époque, Berlioz illustre seul la lignée des grands symphonistes.

Après ceux-ci nous assisterons à la renaissance de l'Ecole Française avec César Franck et ses disciples Vincent d'Indy et Ernest Chausson qui nous ont laissé des chefs-d'œuvre symphoniques.

Il convient d'ajouter à ces 3 noms ceux de Saint-Saëns qui, avec son admirable Symphonie avec orgue, a enrichi le patrimoine musical français du XIX^e siècle et de Pierné, avec son *Saint-François-d'Assise*.

Schubert

La *Symphonie inachevée* et la *Sérénade* ont rendu populaire le nom de Schubert. Né le 31 janvier 1797 à Lichtenthal, près de Vienne, en Autriche, Schubert vécut ses premières années dans un milieu musical Son père, instituteur et fervent musicien lui donna les premières notions et lui apprit à jouer du violon. Ferdinand, le frère aîné, servait de répétiteur et le jeune Franz fit de très rapides progrès en solfège et au violon.

Ayant des facilités extraordinaires pour le déchiffrage et pour la technique instrumentale, possédant en outre une magnifique voix de soprano, Franz fut présenté à la chapelle de la Cour de Vienne, où il fut admis comme enfant de chœur. Cette fonction l'obligea à suivre les cours d'harmonie et d'accompagnement dirigés par Salieri.

A 16 ans, ayant terminé ses études musicales, il quitte la maîtrise de Vienne et prend le poste d'instituteur adjoint dans l'école dirigée par son père Pendant trois ans, il apprend aux tout petits la lecture, l'orthographe et l'arithmétique. Mais le goût de la musique ne le quitte pas malgré cela.

A 20 ans, un ami dévoué, von Schober, décide Schubert à rompre les liens qui l'attachaient à son école pour se consacrer entièrement à la composition musicale. Grâce à Schober, Schubert fait la connaissance du célèbre chanteur Vogl. Ce dernier fit apprécier du public les mélodies du jeune compositeur.

Mais sa situation pécuniaire était pénible. Il était peu habile pour défendre ses intérêts et n'avait aucun recours pour désintéresser ses créanciers.

Il écrivit plus de 600 mélodies dont les poèmes étaient tirés des œuvres de Gœthe, Schiller, Henri Heine, etc...

Les plus célèbres sont: *Le Roi des Aulnes, Marguerite au Rouet, La Jeune Religieuse, Ave Maria, L'Adieu, La Truite, La Berceuse, La Sérénade, La Belle Meunière, Le Sosie,* etc...

Sa musique instrumentale est représentée par 8 symphonies dont l'*Inachevée* en si mineur; des quatuors à cordes, des trios, des sonates pour piano et instrument, des pièces pour le piano; des messes, enfin 18 opéras Deux seulement furent joués de son vivant; aucun n'eût de succès.

Sa musique s'adapte à la forme poétique des différents textes, choisis minutieusement; son expression musicale est intense par sa grandeur souvent dramatique.

Schubert avait un caractère très gai, enjoué et affectueux.

Il aimait à être entouré de ses amis à qui il jouait ses œuvres aussitôt écrites. A l'âge de trente et un ans, il mourut du typhus à Vienne, le 19 novembre 1828, dans les bras de son frère. Il était dans un tel dénuement que pour payer ses obsèques, ses amis durent donner deux concerts.

Sa dépouille repose auprès de celles de Beethoven et de Brahms.

Depuis 1912, la maison natale de Schubert a été transformée en musée.

La vie de Schubert fut aussi malheureuse qu'elle fut brève. La pauvreté et la maladie l'accablèrent sans pourtant altérer son courage. Quelles que fussent ses souffrances, il savait les dominer et les dissimuler sous le masque de la bonne humeur. Comme Mozart, il avait la pudeur de cacher sa douleur et, bien souvent, il donna ainsi le change à ses amis les plus intimes. Il travaillait dans les pires conditions matérielles et notait ses inspirations sur les bouts de papier qui lui tombaient sous la main, dans son pauvre logis ou sur une table d'auberge. Il vivait pour la Musique et lui sacrifiait tout. Ce fut l'un des plus purs musiciens que le monde ait connus.

CHANT

L'AFFILEIL[1]

Noël Lorrain du 17e siècle

Harmonisé par
MARCEL DAUTREMER

Gaiement

SOPRANO
MEZZO
TENOR
BASSE
mf
Cet' nuit la j'a - vais cuit l'cou -
Cet' nuit, cet' nuit la j'a - vais cuit l'cou -
Cet' nuit, cet' nuit la j'a - vais cuit l'cou -
Cet' nuit, cet' nuit la j'a - vais cuit l'cou -
- gnot, Je r'muais l'feu avec la crau - il - le. V la la femm'
- gnot, Je r'mu-ais l'feu, la crau - il - le. La femm'
- gnot, Je r'mu-ais l'feu la crau - il - le. La femm'
- gnot, Je r'mu-ais l'feu la crau - il - le. La femm'

(1) ***L'Affileil*** (Procession, défile) Noël populaire de Ligny-en-Barrois attribué à Maître Claude Poinsignon, organiste de la paroisse au 17e siècle

qu'é - tait dans l'pail - lot Qui di - sait

qu'é - tait dans l'pail - lot, Qui di - sait c'est nos

qu'é - tait dans l'pail - lot C'est nos___

qu'é - tait dans l'pail - lot C'est nos

c'est nos be_tes qui pa - touillent. Et puis de_hors un gros sab -

bêt' qui pa - touillent. Un gros sab -

bêt' qui__ pa - touillent. Et puis dehors un

bêt' qui pa - touillent.

- bat,___ A - vec des chants tra la la la!___ Al - le_lu -

- bat, A - vec des___ chants tra la la la!___

gros sab - bat,___ A - vec des chants tra la la la!

Tra la la la!

1

Cet' nuit la j'avais cuit l'cougnot (1)
Je r'muai l'feu avec la crauille (2)
V'la la femme qu'était dans l' paillot (3)
Qui disait c'est nos bêtes qui patouillent (4)
Et puis dehors un gros sabbat, (5)
Avec des chants tra la la la
Alleluia, Alleluia, Alleluia!

2

Zou! mes amis sortez dehors
Qu'tout chacun court dans la paroisse
Que vous fassiez fête au Bon Dieu
Que l'Husson sonne bien toutes les cloches
Et vite courez maître Huzat
Pour bien r'tirer l'nouveau pacte là
Alleluia, Alleluia, Alleluia!

3

Voici monsieur not' maît' berger
Qui s'met à courir au baptême
Au long d'lui l'Geoffroy qui disait
Y fait froid mais j'y vais tout d'même
Encore l' Féron la crécelle là
Qui crie «et ecce completa» (6)
Alleluia, Alleluia, Alleluia!

(1) cougnot: *petit pain rond cuit sous la cendre*
(2) crauille: *tison, crochet en fer*
(3) paillot: *le lit*
(4) patouillent: *qui tapent du pied, qui piétinent dans la boue*
(5) sabbat: *grand bruit*
(6) et ecce completa: *antienne liturgique «tout est accompli»*

5

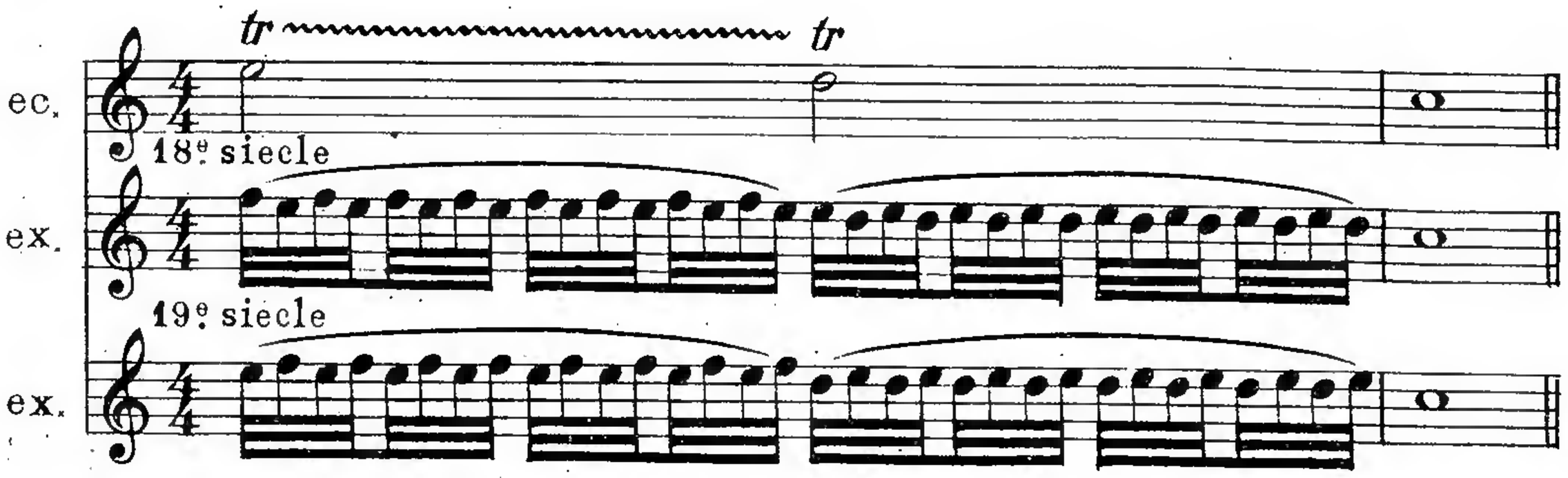
THEORIE

LES ORNEMENTS (*fin*)

Le *trille* est un battement rapide et continu de 2 notes conjointes à distance d'un demi-ton ou d'un ton l'une de l'autre.

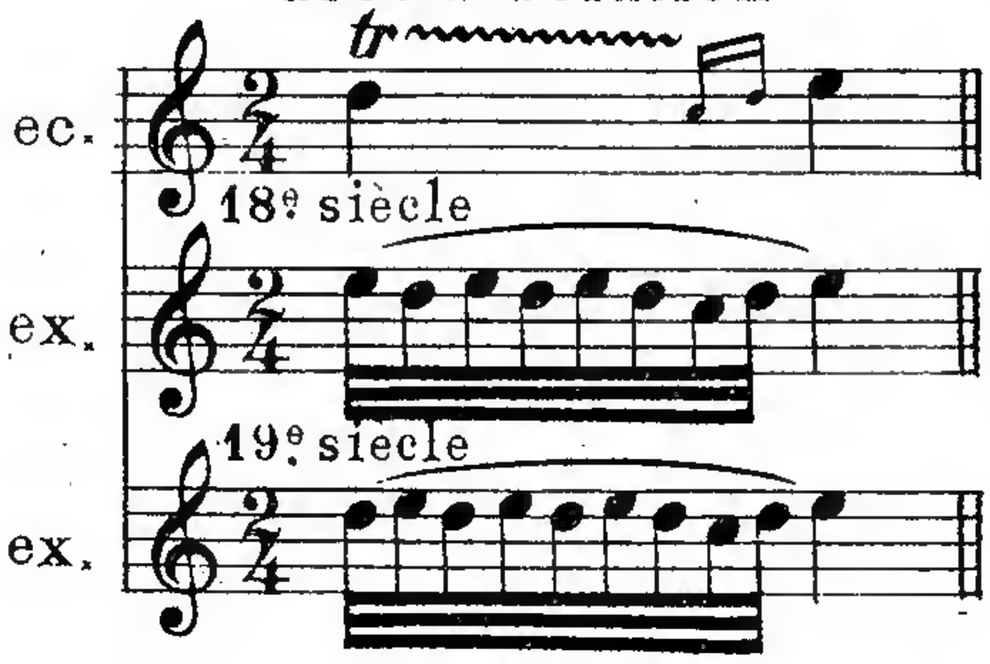
Le *trille* s'indique généralement par l'abréviation *tr* au-dessus de la note, prolongée parfois par une ligne brisée. C'est, en bref, une suite continue de mordants.

Jusqu'au début du XIX^e^ siècle, on commençait le trille par la note supérieure.

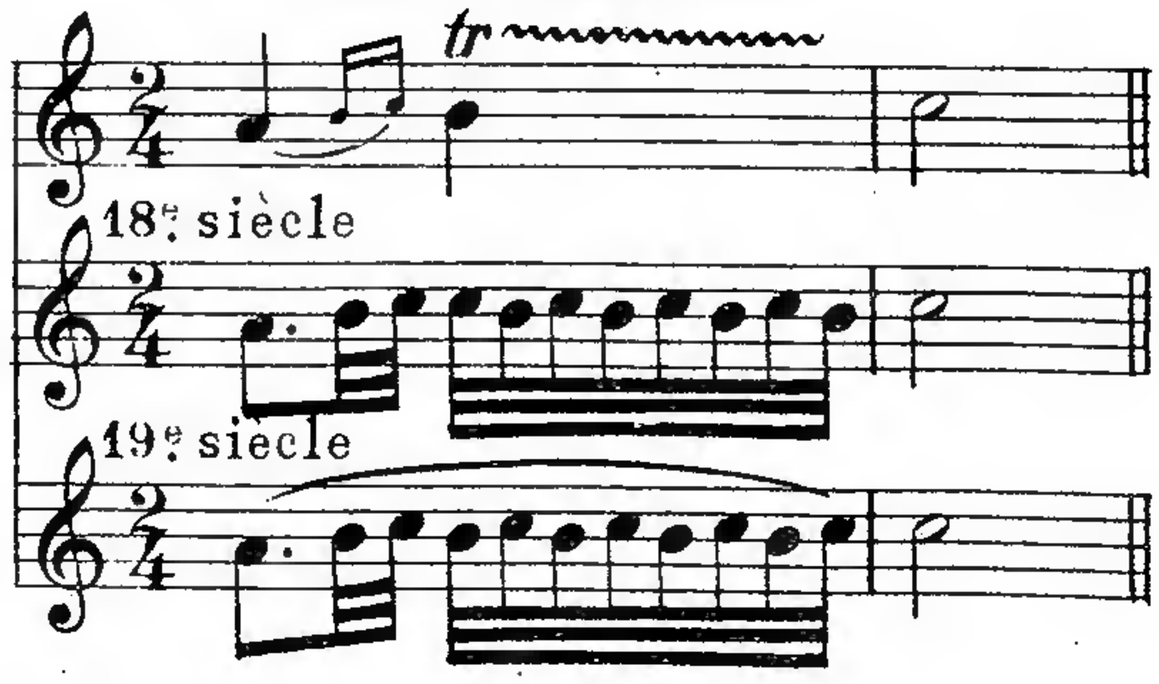


Le trille s'exécute de plusieurs façons. 1° sans préparation ni résolution, comme dans l'exemple ci-dessus, ou encore:

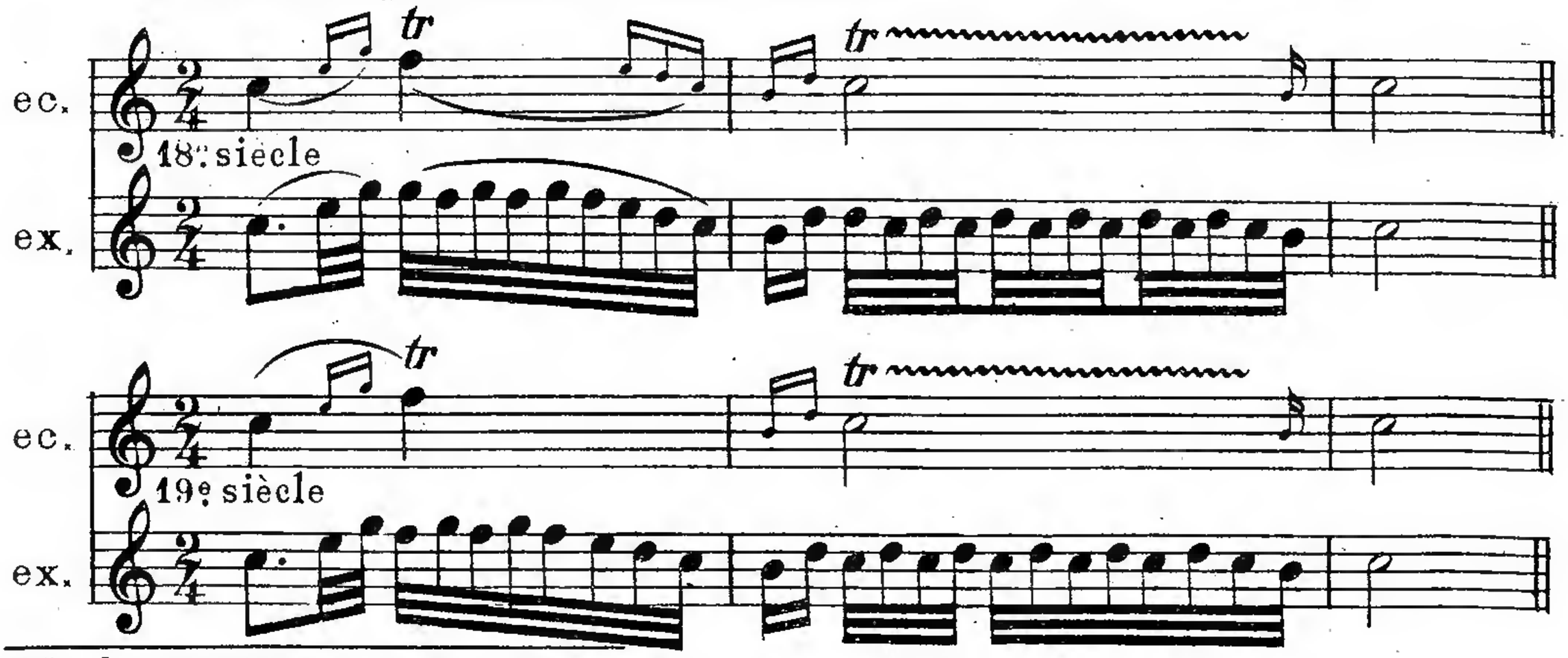
2° Sans préparation, avec résolution



3° Avec préparation, sans résolution



4° Avec préparation et résolution



Faire les exercices: de Respiration _ P. 5
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 5

On peut placer une altération sous l'abréviation *tr* lorsque l'on veut altérer la note supérieure.

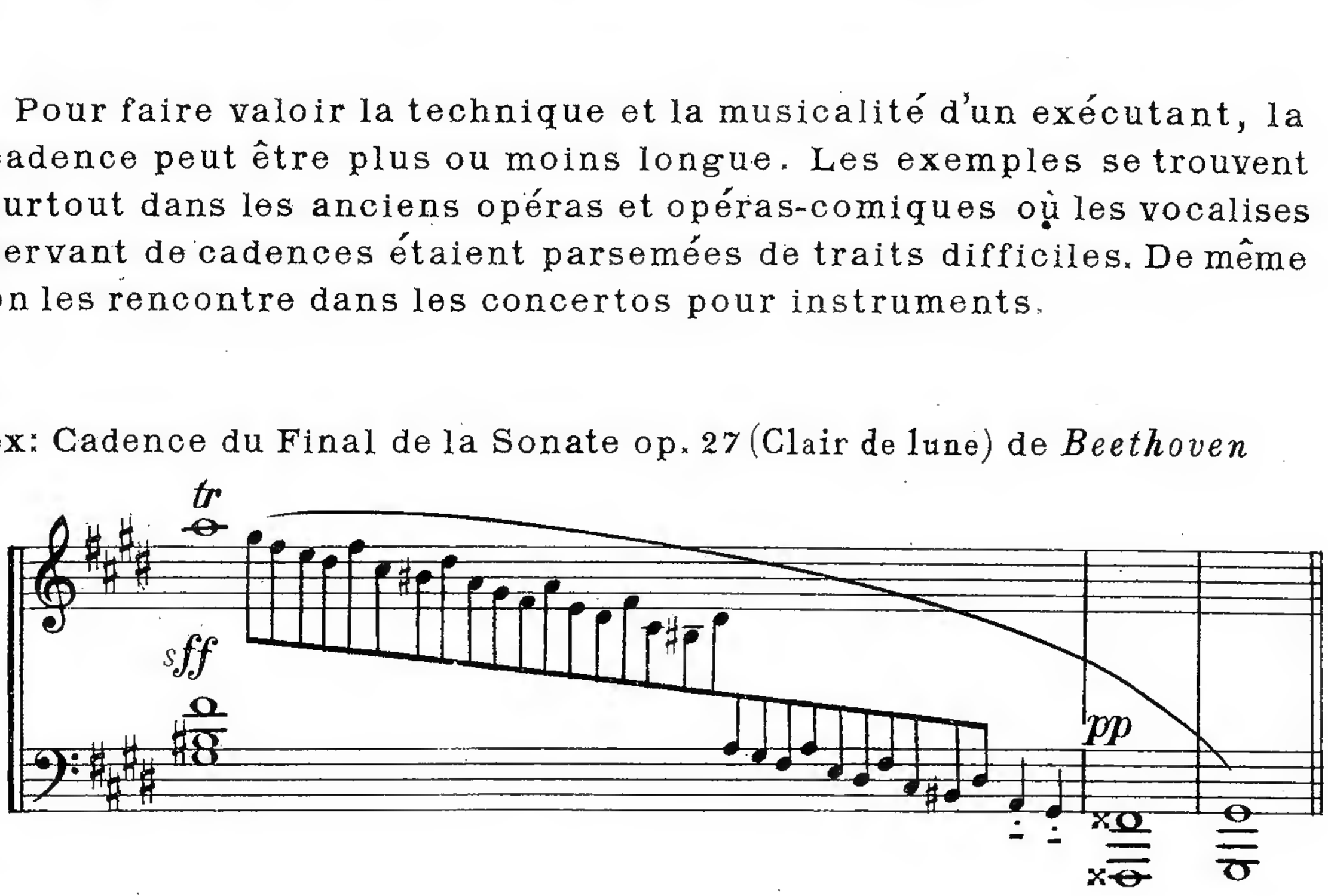
Dans un mouvement lent, on peut commencer les battements lentement et les serrer de plus en plus.

La *Cadence* ou *Fioriture* représente un groupe de notes que l'exécutant joue ou chante librement.

La cadence se place généralement sur un point d'orgue.

Pour faire valoir la technique et la musicalité d'un exécutant, la cadence peut être plus ou moins longue. Les exemples se trouvent surtout dans les anciens opéras et opéras-comiques où les vocalises servant de cadences étaient parsemées de traits difficiles. De même on les rencontre dans les concertos pour instruments.

ex: Cadence du Final de la Sonate op. 27 (Clair de lune) de *Beethoven*



EXERCICE

SCHUMANN_ *Berceuse*

I^e

II^e

simplement

p **Moderato**

mf *cresc.* *dim.* **rit.**

a Tempo

p *mf* *dim.*

rit.

mf *cresc.* *dim.*

a Tempo

p *mf* *dim.*

Faire des dictées musicales

CHANT

J'AI VU VENIR CÉCILE[1]

Chant populaire Belge

Allegretto

J'ai vu ve - nir Cé - ci - le le long d'un ruis - se - let, Te - nant dans sa main frê - le un gra - ci - eux bou - quet Ses yeux ri - eurs cherchaient dans le pré Le ber - ger Flo - ri - an Il é - tait là veil - lant sur ses a - gneaux Tout près du che - min Le cœur battant à se rom - pre Cé - cile se mit à chan - ter En - ten - dant sa ber - gè - re le jeune et beau ber - ger Vi - te courut près d'el - le a - fin de l'embras - ser.

(1) Le Thème de ce chant est celui de la célèbre *Moldau* de Smetana.

HISTOIRE

MENDELSSOHN (1809-1849) SCHUMANN (1810-1856)
F. SMETANA (1824-1884) J. BRAHMS (1833-1897)

Mendelssohn-Bartholdy

Félix Mendelssohn-Bartholdy est né le 3 février 1809 à Hambourg en Allemagne. Il était fils du très riche banquier Abraham Mendelssohn.

Dès son plus jeune âge, il montra des aptitudes extraordinaires pour la musique. D'ailleurs, toutes les semaines, ses parents réunissaient quelques musiciens dans leurs salons; on y exécutait sonates, trios, quatuors et quintettes. Dans cette atmosphère artistique le goût musical du jeune Mendelssohn se développa rapidement.

C'est la mère du futur compositeur qui lui donna ses premières leçons de piano ainsi qu'à sa sœur Fanny, de 3 ans plus agée.

Ludwig Berger succèda à sa mère comme professeur de piano. A 9 ans, Mendelssohn, en public, tient une partie de piano dans un trio pour piano, violon et violoncelle; à 11 ans, il improvise facilement de petits airs variés. A 12 ans, il fait la connaissance de Weber. A 17 ans, il écrit l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été*. Il publie à 17 ans une traduction en vers allemands de l'Andrienne de Térence. A 18 ans, il fait représenter son premier opéra *Les noces de Gamache*.

A 20 ans, il fait exécuter pour la 1re fois depuis la mort de Bach la *Passion selon Saint Mathieu* pour deux chœurs et deux orchestres, l'œuvre la plus considérables du maître d'Eisenach. Malgré les prévisions pessimistes, sous la nerveuse direction de Mendelssohn communiquant aux chanteurs sa flamme d'artiste et de chef, l'exécution fut triomphale. Par ses applaudissements le public remercia le jeune prodige de lui avoir fait connaître un tel chef-d'œuvre.

Après avoir pris quelques leçons de piano avec Moscheles, il parcourt l'Europe; il se fait entendre comme pianiste et dirige la plupart de ses compositions.

C'est avec une facilité extraordinaire que Mendelssohn écrivait ses œuvres. Sa musique est pleine de charme et sa palette orchestrale est chatoyante.

Pour les pianistes, il crée un genre nouveau de compositions, ce sont de petites pièces qu'il intitule *Romances sans paroles*.

Sa conversion au protestantisme et son mariage avec la fille du pasteur calviniste de Francfort nous valurent des œuvres d'un style assez sévère: *Symphonie-Réformation; Paulus*, oratorio; 6 sonates pour le grand orgue. Ses œuvres principales sont: les chœurs pour *Athalie*, des symphonies dont les plus célèbres sont l'*Ecossaise* et l'*Italienne*, des sonates pour piano, pour violoncelle et piano; le célèbre Concerto en mi pour violon; des concertos pour piano; des trios, quatuors, quintettes, un sextuor, un octette.

Plus doué pour la *musique pure* que pour l'art dramatique, malgré de timides essais théâtraux, il s'en sera fallu de peu que Mendelssohn ne soit, dans le paradis musical, une étoile de première grandeur

Peut-être cela est-il dû au fait que beaucoup de ses œuvres ont été trop hâtivement écrites. Etait-ce un secret avertissement du destin qui le pressait tant?

En 1847, il apprend la mort de sa sœur Fanny. Ce deuil le frappe à tel point que le 4 novembre 1847 il mourrait d'une attaque d'apoplexie foudroyante. Mendelssohn avait 39 ans.

Comme on a pu le constater par ces dernières biographies, il devient de plus en plus difficile d'établir la filiation artistique des compositeurs au fur et à mesure que l'on avance dans l'histoire de l'Art. Tandis qu'autrefois l'artiste, tant musicien que peintre, se préoccupait de continuer la tradition léguée par ses maîtres, son objectif va être, maintenant, de se différencier d'eux, de ses contemporains et, en un mot, d'être original avant tout. L'évolution progressive et harmonieuse y perdra tout ce que la diversité et l'innovation y gagneront.

Schumann

Robert Schumann est né le 8 juin 1810 à Zwickau en Saxe. Son père, libraire, favorisa les penchants du jeune Robert pour la musique. Il le mit entre les mains du professeur Wieck.

Jusqu'à l'âge de 16 ans, Schumann travailla le piano. A la mort de son père, en 1826, sur les instances de sa mère, il entra à l'Université de Leipzig pour étudier le droit. Mais, passionné pour la musique, il passa la plupart de son temps à lire les partitions et les traités de composition musicale. Sa mère, cédant à ses désirs, l'autorisa à continuer sérieusement ses études musicales sous la direction de Wieck et de H. Dorn.

Il devenait un virtuose extraordinaire, lorsque, par un excès de travail technique, il perdit l'usage du 3^{me} doigt de la main droite. En effet il avait attaché ce doigt par un nœud coulant et cherchait l'indépendance des quatre autres. Après cet accident, il travailla de plus en plus la composition et nous laissa des pages que nous n'aurions pas eues s'il avait continué sa carrière de pianiste de concert.

Surmontant de nombreuses difficultés matérielles, il épousa Clara Wieck, fille de son professeur. Cette jeune fille pianiste virtuose avait voué un culte profond à Schumann. Elle devinait en lui l'artiste prodigieux qui devait compter parmi les plus grands de son époque, aussi s'était-elle faite l'interprète incomparable de ses œuvres.

Schumann a beaucoup écrit pour le piano et trouva des effets jusqu'alors inconnus par l'emploi des pédales. Ses harmonies et son contrepoint sont plus recherchés, plus fouillés que ceux de ses prédécesseurs et de ses contemporains. On peut s'en convaincre à la lecture et à l'audition des *Scènes d'enfants*, de *l'Album pour la jeunesse*, du *Carnaval de Venise*, des *Etudes Symphoniques*, etc... Par ses Lieder il fut le continuateur de Schubert mais avec un sentiment plus profond; ses recueils sont dans toutes les bibliothèques des chanteurs.

Son œuvre symphonique et de musique de chambre est très vaste: 4 symphonies, 4 ouvertures, 1 opéra, *Geneviève; Faust*, oratorio; *Le Paradis et La Péri*, sorte d'oratorio; *Manfred* d'après Byron; 1 concerto pour piano et orchestre, un autre pour violoncelle et orchestre. Des sonates, des trios, des quatuors, un quintette, des œuvres chorales, etc...

Le cerveau épuisé par tant de productions, il dut être conduit dans une maison de santé Atteint de neurasthénie, il tenta de se suicider en se jetant dans le Rhin. Il mourut quelque temps plus tard, le 21 juillet 1856, à Endenich près de Bonn, ville natale de Beethoven au bord du Rhin.

F. Smetana

Compositeur de l'Ecole Tchèque. Il fut l'élève de Liszt.

Successivement Directeur d'une Ecole de Musique à Prague, puis de la «Société Philharmonique» de Göteborg (Suède). Après un séjour d'une dizaine d'années en Suède, il revint à Prague où il occupa le poste de chef d'orchestre du Théâtre National jusqu'en 1874, époque à laquelle il dut l'abandonner pour raisons de santé.

Il a laissé une œuvre importante très caractèristique du style national souvent inspirée par le folklore Tchèque. Parmi ses ouvrages citons pour le théâtre: *La Fiancée vendue* (1867). Poème symphonique: *Ma patrie* en 3 parties dont la plus célèbre est *La Moldau*. Une *Symphonie Triomphale* (1853) le *Carnaval de Prague*. Une *Marche de Fête* pour le 300e jubilé de Shakespeare et un grand nombre de pièces de piano, et de chœurs.

Johannes Brahms

Né à Hambourg en 1833, Johannes Brahms eut pour premier professeur son père, musicien au théâtre et à l'orchestre de la ville.

Excellent pianiste, dès l'âge de 14 ans Brahms affronte le public. A 20 ans il part en tournée à travers l'Allemagne, avec le célèbre violoniste hongrois Remenyi et il recueille les éloges admiratifs de Liszt, de Joachim et de Schumann. Ce dernier devait devenir pour lui un Maître et un Ami.

Pendant quelques années il occupe les fonctions de chef d'orchestre à la cour du Prince de Lippe, puis on le retrouve à Vienne, à Hambourg, à Zurich, à Baden-Baden et de nouveau à Vienne, où il se fixe définitivement en 1878. Comme Beethoven, Brahms ne connaîtra pas les joies d'un foyer. Grand amateur de promenades solitaires dans la campagne, ce célibataire au caractère sauvage cachait sous un air austère une grande bonté qu'il saura manifester aux membres de sa famille peu fortunés.

Après la mort de Schumann il restera l'ami fidèle et dévoué de sa veuve Clara, se consacrant avec elle à la diffusion de l'œuvre du grand disparu.

Il mourra à Vienne en 1897, après avoir été honoré de quelques distinctions flatteuses: Docteur Honoris Causa de l'Université de Cambridge et de celle de Breslau, membre de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin et membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Paris.

Brahms, longtemps incompris et discuté en France, semble avoir pris depuis quelques années, dans les programmes de nos grands concerts, la place qu'il méritait.

Nombreux sont ceux qui admirent son œuvre dans laquelle se reflète à la fois l'Art des grands classiques, par le souci de la forme, et celui des Romantiques, par la richesse des idées et l'intensité des sentiments toujours exprimés avec une grande distinction.

Dans l'important catalogue de ses œuvres nous détacherons: les 4 symphonies, les 4 concertos (deux pour piano, 1 pour violon et 1 pour violon et violoncelle), les *Variations sur un thème de Haydn*, 2 ouvertures, 2 sérénades Ces œuvres composent l'essentiel de sa musique d'orchestre.

Pour le Piano, il a écrit de nombreux morceaux dont les célèbres *Danses Hongroises*, des *Valses*, des Rhapsodies, etc... Sa musique de chambre (sonates, quatuors, quintettes) est considérée comme contenant les plus beaux chefs-d'œuvre de ce genre. Enfin de très nombreuses compositions de musique vocale: *Lieder*, duos, chœurs et un splendide *Requiem allemand* qui domine la série des œuvres pour chœurs et orchestre

---

Présentation de disques

Revoir chant: Noël Lorrain

A.L. 21,064

6

THEORIE

LES SIGNES DE REPRISE

Il arrive fréquemment dans la musique classique et en particulier dans la musique vocale, qu'une phrase soit répétée deux fois de façon identique.

Quelquefois c'est un morceau entier, ou un important fragment que l'on *reprend*.

En vue de simplifier le plus possible l'écriture musicale on emploie les *Signes de Reprise*. Il y en a trois.

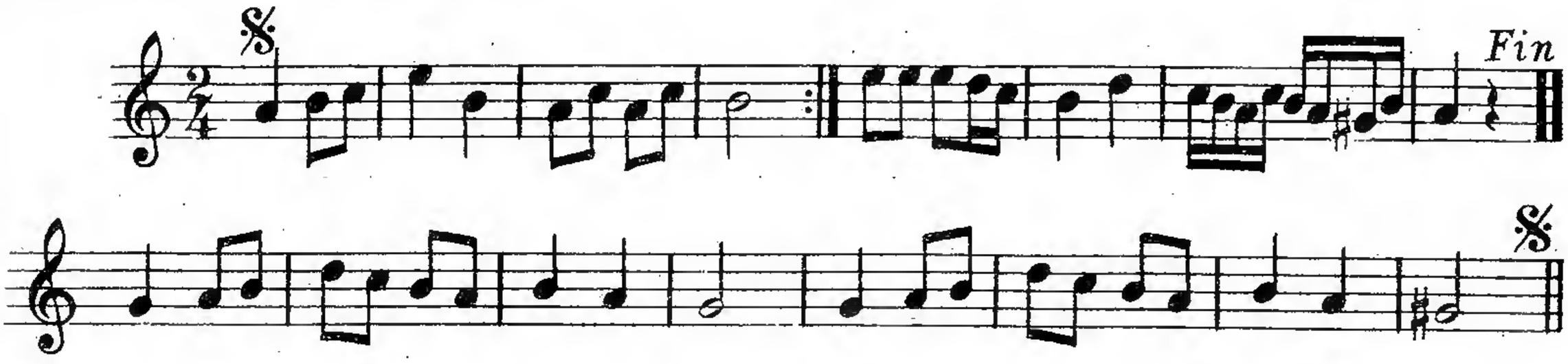
1º *La Reprise* qui s'indique par 2 barres de mesures, précédées de 2 points et qui s'emploie de 3 manières différentes:

Redite de la phrase entière

Redite d'une partie de la phrase

Redite avec terminaison différente

2º *Le Renvoi* 𝄋 signe placé à la fin d'un morceau pour indiquer qu'il faut reprendre là où se trouve le même signe, soit au début du morceau, soit un peu plus loin et s'arrêter ensuite définitivemend quand on rencontre le mot *Fin*.



3º *Le Da Capo* qui s'indique par les initiales D.C. à la fin du morceau signale la reprise totale ou partielle de celui-ci, avec arrêt au mot *Fin* comme pour le Renvoi.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 5

» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 5

EXERCICES

Tambourin (18e siècle)

1

J.S. BACH_ *Gavotte*

Ie.

2

IIe.

Faire des dictées musicales

A.L.24,064

HISTOIRE

BERLIOZ (1803-1869)

Louis Hector Berlioz est né le 11 décembre 1803 à la Côte Saint-André, dans l'Isère.

Son père, médecin, le destinait à la carrière médicale. Dès l'âge de 6 ans, on l'envoya au séminaire pour y commencer ses études françaises et latines. Comme distraction, il battait du tambour

Le séminaire ayant été fermé en 1811, son père se chargea complètement de son instruction. En son fils, il avait un élève travailleur, studieux, cherchant toujours à connaître des choses nouvelles. Pour parfaire ses études classiques et posséder les diplômes qui lui ouvriraient la carrière médicale, Berlioz entre au Lycée de Grenoble. Après avoir obtenu tous ses parchemins, il est envoyé à Paris pour suivre les cours de la Faculté de Médecine. Il suit assidûment les cours de l'éminent Gay-Lussac, mais l'opéra l'attire: il est fasciné et transporté d'enthousiasme à l'audition des œuvres de Gluck et de Spontini. Il délaisse les cours de la Faculté et entre au Conservatoire dans la classe d'harmonie de Reicha.

Son père lui ayant supprimé sa pension, il est obligé de chanter dans les chœurs des théâtres pour pouvoir vivre et continuer d'étudier la composition avec Lesueur au Conservatoire. Après avoir obtenu le grand Prix de Rome en 1830, il continua d'écrire les scènes pour Faust qui, rassemblées et développées plus tard, devinrent *La Damnation de Faust*.(1)

Après maints déboires, ayant voulu se défaire des procédés ordinaires de composition de ses prédécesseurs, Berlioz se mit à écrire dans la presse des articles critiques qui, plus tard, furent réunis en volumes sous les titres de *A travers chants*, *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, *Les soirées de l'orchestre*, *Les grotesques de la musique*.

En 1844, il fait paraître son *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Viennent ensuite le grandiose *Requiem* où il employa, pour le *Tuba mirum*,(2) 4 fanfares de trompettes et

A.L. 21,064

de trombones; *Harold en Italie, Roméo et Juliette,* un *Te Deum* pour 3 chœurs, orchestre et orgue; *Benvenuto Cellini, Les Troyens, L'Enfance du Christ, La symphonie funèbre et triomphale.* Dans *La symphonie fantastique* qui est l'une de ses œuvres capitales, Berlioz inaugure la musique à programme (poème symphonique) c'est-à-dire une œuvre écrite d'après une donnée littéraire. Berlioz réalise le tour de force de *couler* cette œuvre dans le moule classique d'une symphonie.

Il affranchit la musique de nombreuses conventions surannées et mit en honneur des genres autres que l'opéra.

Shakspeare et Gœthe l'inspirèrent beaucoup plus que les auteurs français; seul, ou presque, Victor Hugo lui fournit le texte d'une de ses mélodies les plus connues: *La Captive*.

En général, Berlioz écrivait lui-même ses *livrets*, ce qui dénotait chez lui, un talent d'écrivain très marqué.

L'apport de Berlioz a été considérable en musique en dépit de certaines gaucheries, notamment au point de vue harmonique.

Mais on le trahirait en le jugeant autrement que sur le plan orchestral où il brille de tous ses feux et où il apporte, outre une merveilleuse coloration instrumentale, des trouvailles nombreuses et variées.

Nommé Membre de l'Institut, puis bibliothécaire du Conservatoire, il termina sa carrière presque ruiné par les dépenses qu'il avait faites pour faire connaître ses œuvres. Il était lié d'une grande amitié avec Liszt et avec le célèbre violoniste Paganini.

Il mourut à Paris entouré de ses amis le 8 mars 1869.

Berlioz n'est pas seulement la plus grande figure de la musique romantique en France. Il est aussi le premier grand symphoniste qui se soit révélé dans notre pays. Avant lui, en France, on ne trouve aucun musicien qui puisse être comparé aux grands Allemands du XIX^e^ siècle: un Beethoven, un Weber, un Schubert, un Schumann. Il fut le véritable créateur de l'école symphonique française.

Toute sa vie Berlioz a souffert de son caractère passionné, inquiet et tourmenté. Il souffrait surtout d'être incompris et en arrivait à douter de lui. Il trouvait en Allemagne un rival dont la gloire le torturait: Richard Wagner, et l'entrevue des deux grands hommes, à Paris, laissa au cœur de Wagner alors très jeune, une grande amertume. Sur la fin de sa vie seulement, l'auteur de la *Damnation de Faust* vit poindre la gloire. Celle-ci, après sa mort, s'affirma bientôt éblouissante, grâce surtout au fervent apostolat du grand chef d'orchestre Edouard Colonne.

(1) Le livret est de Berlioz lui-même, d'après la traduction du célèbre *Faust* de Gœthe par Gérard de Nerval.

(2) *Tuba Mirum:* Fragment de la Liturgie de la Messe des Morts dans lequel sont entendues les trompettes du *Jugement dernier.*

CHANT

CHANSON DE LA PUCE

(extrait de *La Damnation de Faust*)

Texte de
GÉRARD DE NERVAL

Musique de
HECTOR BERLIOZ

Allegretto con moto ♩ = 168

p

U_ ne pu_ce gen_ til_ le Chez un prin_ce lo_geait.

Com_me sa propre fil_ le Le brave hom_me l'ai_mait.

cresc.

Et l'histoi_re l'as_ su_ re, A son tail_leur, un jour, Lui fit

f

pren_ dre_ me_ su_ re Pour un ha_bit de cour.

p

L'in_ sec_te, plein de joi_ e, Dès qu'il se vit pa_ ré

D'or, de velours, de soi_ e, Et de croix dé_ co_ ré,

Fit ve_nir de pro_ vin_ ce Ses frè_ res et ses sœurs, Qui, par

cresc.

f

or_ dre_ du_ prin_ ce, De_ vin_ rent grands sei_ gneurs.

7

THÉORIE

LES DIFFÉRENTES FORMES DE LA GAMME MINEURE

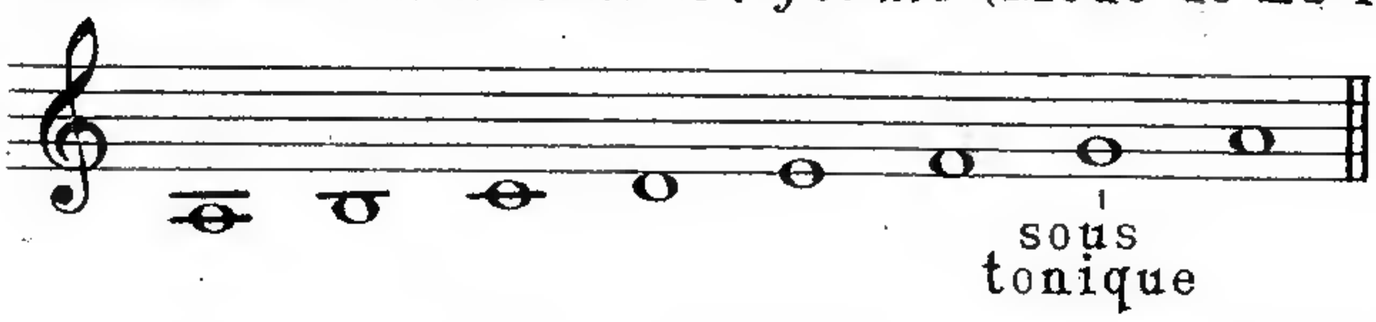
Nous ne connaissons jusqu'à présent qu'une seule forme de gamme mineure, la plus usitée, celle que l'on pratique dans l'étude d'un instrument: la *gamme mineure 1re forme.*

Elle est caractérisée par son 7e degré altéré (note sensible) qui forme avec le 6e un intervalle de 2de augmentée.

Voici les deux autres formes:

Dans la 2de forme de la gamme mineure la note sensible n'existe pas; le 7e degré est appelé *sous-tonique* et la disparition de la sensible entraîne celle de la 2de augmentée.

Gamme de La *mineur 2e forme* (Mode de *La* Hypodorien)[1]

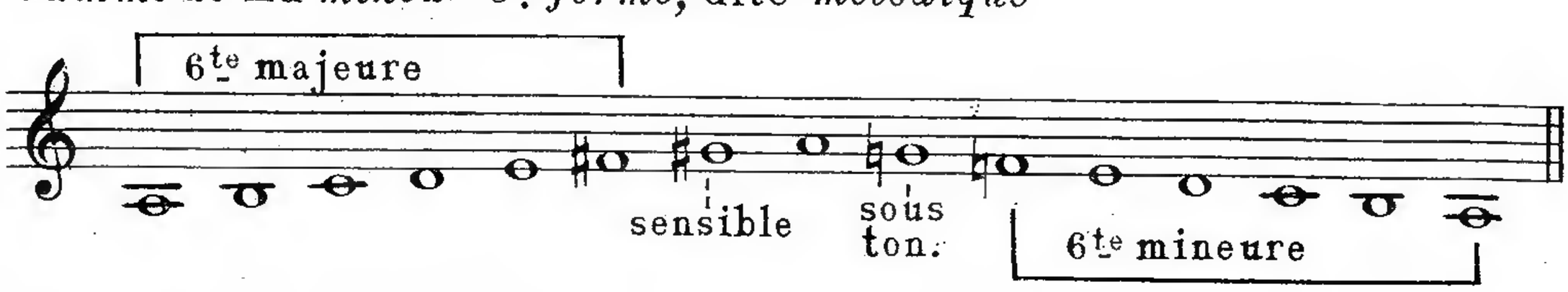


Cette gamme renferme 5 tons et 2 demi-tons.

La 3e forme de la gamme mineure est dite: *mélodique.* Elle a ceci de particulier que sa sixte est *majeure* dans le sens ascendant, et *mineure* dans le sens descendant.

La note sensible subsiste en *montant*, mais pas en *descendant;* de la sorte l'intervalle de 2de augmentée est supprimé dans les 2 sens.

Gamme de La *mineur 3e forme*, dite *mélodique*



C'est la forme employée fréquemment par le grand J. S. Bach dans ses pièces pour orgue ou clavecin: *Préludes et Fugues, Inventions, Suites, Le clavecin bien tempéré,* etc...

(1) Voir leçon sur les Modes anciens p. 55

Faire les exercices: de Respiration _ P. 5
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 5

EXERCICES

1 Modéré

p

2 Andante

mf

Moderato

LUCIEN NIVERD

I^e.

3

II^e.

f

f

mf

mf

f

cresc.

cresc.

ff

ff

poco rit.

a Tempo

mf

mf

cresc.

cresc.

f

f

cresc.

cresc.

allarg.

ff

ff

Andantino

LÉON MOREAU

I^e^

4

II^e^

III^e^

mf

mf

mf

Faire des dictées musicales

HISTOIRE

L'OPÉRA ALLEMAND AU XIXe SIÈCLE
WEBER (1786-1826)-MEYERBEER (1791-1864)

L'influence italienne se fait sentir dans les œuvres dramatiques de l'Ecole allemande de la 1re moitié du XIXe siècle, dont les principaux représentants sont Weber et Meyerbeer.

Seul Weber tenta d'échapper à cette influence et voulut créer un Opéra de style national. Ses œuvres sont toujours imprégnées du plus pur romantisme.

Weber

Carl Maria von Weber, ardent promoteur de la musique romantique, est né à Eutin le 18 décembre 1786 dans le duché d'Oldenbourg, en Allemagne. Son père, ancien officier, était devenu directeur de théâtre, sa mère, de santé très délicate, était cousine de la femme de Mozart.

En raison des fonctions militaires de son père qui était obligé de se déplacer souvent, le jeune Carl parcourut le monde de très bonne heure. Il reçut des leçons de musique du chef d'orchestre du théâtre de son père, puis de Michel Haydn frère de Joseph Haydn. A 12 ans, il fait éditer un recueil de 6 fuguettes pour piano. Entre temps, il s'occupe de dessin et de peinture, il perfectionne un procédé de lithographie et grave lui-même sa deuxième œuvre: *Variations pour le piano.*

Lors de ses pérégrinations à Vienne avec la troupe théâtrale de son père, il rencontre l'abbé Vogler, éminent professeur de composition qui accepte de lui donner des leçons de contrepoint et de fugue.

A 17 ans, son professeur lui fait obtenir la place de chef d'orchestre du théâtre de Breslau. A 27 ans, il est nommé maître de la musique du théâtre de Prague. En 1816 il se marie avec la célèbre cantatrice Caroline Brandt.

Le 18 juin 1821, il fait représenter son premier opéra: *Le Freischütz,* à Berlin puis sur toutes les grandes scènes d'Allemagne. En France l'on joue son *Robin des bois*. Partout c'est un succès triomphal. Viennent ensuite les opéras: *Euryanthe, Obéron*[1] qui n'eurent pas la vogue du Freischütz; *Preciosa*; les scènes et airs pour *Athalie*.

Appelé à Londres pour y diriger les répétitions d'Obéron, Weber tombe malade et meurt dans la nuit du 4 au 5 juin 1826.

En dehors de ses opéras, il écrivit des sonates et des pièces pour le piano, dont *L'Invitation à la Valse*, des Messes, des mélodies, des ouvertures, des concertos pour différents instruments, etc.

Sa musique est dramatique et pleine de passion, car sa sensibilité est très vive et son tempérament très impressionnable.

Si Schumann fut un grand romantique en musique symphonique et en musique de chambre, Weber l'emporte sur lui dans le domaine du théâtre, où il fut le plus grand de tous les romantiques, de l'avis même de notre grand Berlioz, le plus fervent de ses admirateurs.

[1] Opéra représenté pour la 1re fois à Paris en 1954, mais avec des additions et modifications.

Meyerbeer

Ce compositeur, qui écrivit surtout pour le théâtre, est né à Berlin le 6 septembre 1791. Fils du banquier Beer, le jeune Giacomo dut ajouter à son nom familial celui de son bienfaiteur, cela en raison d'un important héritage laissé spécialement pour lui par son grand-père Meyer.

La situation aisée de sa famille permit de lui faire donner une éducation et une instruction musicale très complètes.

Il travailla le piano avec Clementi, l'harmonie et la composition avec l'abbé Vogler. C'est chez ce maître qu'il se lia d'amitié avec Weber.

La première œuvre importante qu'il composa fut une cantate *Dieu et la nature*. Elle fut donnée à Darmstadt et lui valut le titre de compositeur de la Cour Grand' Ducale.

Son premier opéra, *Le Vœu de Jephté*, fut joué à Munich sans aucun succès. Il écrivit d'autres opéras qui eurent le même sort que le premier. Découragé devant ces insuccès, il se remit à travailler le piano sur les conseils de Hummel puis il donna des concerts à Vienne devant des salles combles. Quoique son talent de pianiste eût reçu l'approbation et l'admiration du public, il composa pour le théâtre de Vienne un opéra-bouffe, *Les Deux Califes*, qui n'eût aucun succès. Suivant les directives de Salieri, il se rend en Italie. Il s'installe à Venise et suit les représentations des œuvres de Rossini qui, à cette époque, triomphait sur toutes les scènes de la péninsule. Meyerbeer s'aperçut bientôt que ce qui manquait à son art était la mélodie facile à chanter.

Il se mit au travail. Plusieurs ouvrages écrits *à l'italienne*[1] obtinrent beaucoup de succès.

Après avoir reçu des reproches de son camarade Weber en rentrant à Berlin, Meyerbeer n'écrit plus d'opéras dans le genre de Rossini.

Après une période de 6 années où il ne produit rien, cela en raison de son mariage et de la perte de deux enfants, Meyerbeer s'installe à Paris où il reste pendant 16 ans Son premier opéra français *Robert le Diable* et son dernier, *Le Prophete*, soulèvent l'enthousiasme du public et assurent la gloire du compositeur.

En 1842, après une représentation des *Huguenots*, à Berlin, qui classait Meyerbeer comme un des principaux compositeurs lyriques de l'Allemagne, Frédéric Guillaume IV le nomma directeur général de la musique de la Cour. Il quitte alors Paris pour revenir à Berlin, mais, revenu à Paris pour suivre les répétitions de son grand opéra l'*Africaine*, il y meurt le 2 mai 1864 avant la première représentation, d'une maladie dont il souffrait depuis de nombreuses années.

En dehors des ouvrages cités plus haut, les plus importants sont: *L'Etoile du Nord*, *Struensée*, *Le Prophète*, *Le Pardon de Ploërmel*. Pour harmonie, *4 Marches aux Flambeaux*.

Meyerbeer a trop sacrifié la musique au goût du moment. Par tous les moyens, il cherche à émouvoir le public. Ses effets dramatiques sont assez puissants, sa technique est habile, son coloris orchestral dépeint bien les situations scéniques et ses principaux *airs* d'opéras resteront au répertoire de l'enseignement du chant. Ses œuvres trop grandiloquentes ont certainement beaucoup vieilli malgré une orchestration plus intéressante que la musique elle-même. Berlioz admirait beaucoup Meyerbeer. Dans son fameux traité d'orchestration et d'instrumentation, il cite de nombreux exemples puisés dans l'œuvre de ce dernier.

(1) C'est-à-dire dans le style de Rossini, style qui comportait de nombreux airs à effet, ce que l'on a appelé depuis le *bel canto*.

CHANT

LES HUGUENOTS

Le couvre-feu

G. MEYERBEER

Allegretto molto moderato

Ren - trez, ha - bi - tants de Pa -
- ris, Tenez vous clos en vos lo - gis,
Que tout bruit meu - re, Quit - tez ces lieux,
car voi - ci l'heu - re, L'heu - re du cou - vre
feu! Ren - trons, ha - bitants de Pa -
- ris, Tenons nous clos en nos lo - gis,
Que tout bruit meu - re, Quit - tons ces lieux,
Car voi - ci l'heu - re, L'heu - re du cou - vre feu!

Autorisation Editions Salabert

A.L. 21,064

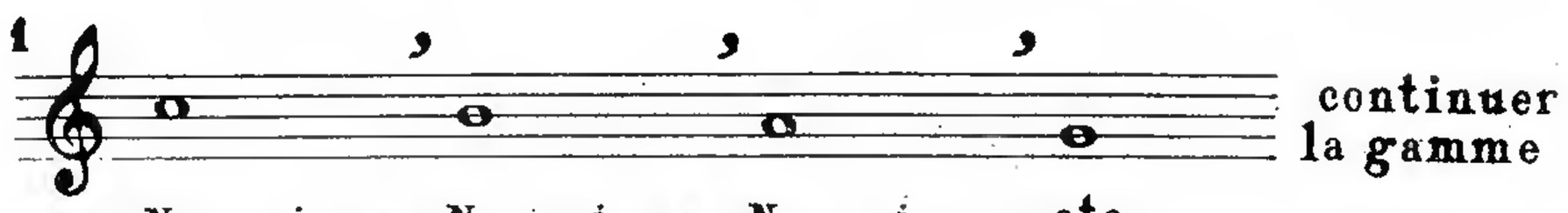
CULTURE VOCALE

pour les leçons de 8 à 14

A_ Respiration

Mêmes procédés que ceux exposés page 5

B_ Vocalises



1° en détaché sur LA la la la la la la

2° en lié sur LA _____

sur LA _____ LA _____ LA _____

lié par 4

C_ Articulation

Mêmes procédés que ceux exposés page 5

8

THÉORIE

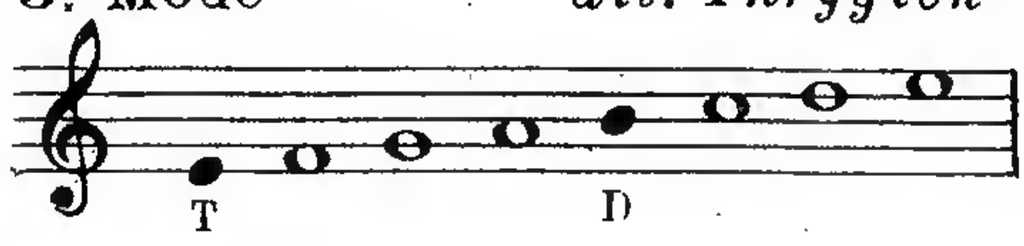
MODES ANCIENS

Au VI^e siècle, à l'époque du Pape Grégoire-le-Grand, la notation musicale comportait 8 modes, dérivés de l'ancien système modal des Grecs:

4 Modes Authentiques

1^er Mode *dit: Dorien*

3^e Mode *dit: Phrygien*



5^e Mode *dit: Lydien*

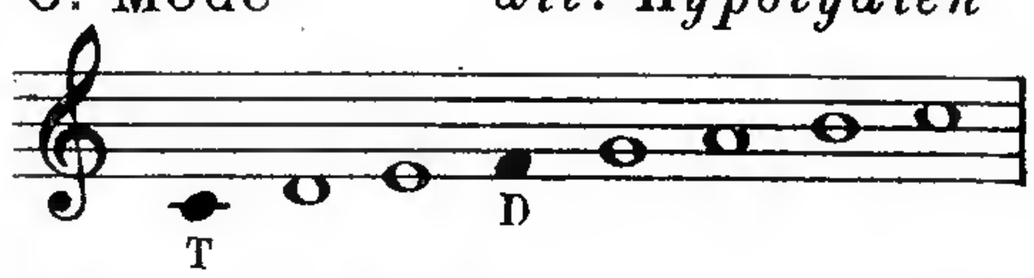
7^e Mode *dit: Myxolydien*

4 Modes Plagaux

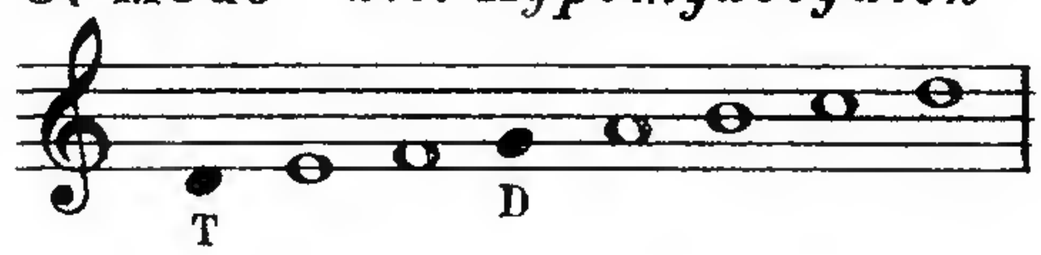
2^e Mode *dit: Hypodorien*

4^e Mode *dit: Hypophrygien*

6^e Mode *dit: Hypolydien*



8^e Mode *dit: Hypomyxolydien*



Remarquer que chaque *dominante* (D) de mode authentique devient à l'octave inférieure *tonique* (T) d'un mode plagal et que, par conséquent, chaque *tonique* du mode authentique devient *dominante* du mode plagal, il en résulte que:

la dominante des modes authentiques (1^er, 3^e, 5^e et 7^e) est placée sur le *5^e degré*, et

la dominante des modes plagaux (2^e, 4^e, 6^e et 8^e) est placée sur le *4^e degré*.

Autre remarque: le *1^er mode* authentique (dorien) et le *8^e mode* plagal (hypomyxolydien) présentent une série identique. Mais si la tonique *Ré* est semblable, la dominante varie: c'est *La* pour le 1^er mode, et *Sol* pour le 8^e

Grâce à l'emploi de ces divers modes une certaine variété était apportée à la musique religieuse du début du Moyen-Age, époque à laquelle on ne savait chanter qu'à l'unisson et où tous les procédés de la musique moderne étaient inconnus.

Au cours des siècles suivants, la polyphonie s'étant peu à peu substituée à la monodie, la tâche des compositeurs devint plus compliquée et les modes anciens furent successivement abandonnés pour ne laisser la place, vers le début du XVI^e siècle, qu'au seul mode d'*ut* (hypolydien) qui devint par la suite: *mode majeur* auquel on adjoignit un mode relatif qu'on baptisa: *mode mineur*.

Faire les exercices: de Respiration - P. 54
» » » : de Vocalises et d'Articulation - P. 54

Pour simplifier, on a éliminé de nos jours les appellations *mode authentique* et *mode plagal*. Quant aux qualificatifs dérivés de l'Antique: *Dorien, Phrygien,* etc... on ne les cite que pour mémoire. Certains théoriciens en contestent d'ailleurs l'exactitude. Nous disons aujourd'hui simplement que «nous sommes dans le Mode de Ré (ou 1er Mode), dans le Mode de Mi (ou 3e Mode), dans le Mode de Sol (ou 7e Mode)," etc...

C'est cette dernière expression que nous conseillons d'employer.

EXERCICE

Faire des dictées musicales

A.L. 21,064

HISTOIRE

R. WAGNER (1813-1883)

Richard Wagner est né à Leipzig le 22 mai 1813. Son père, fonctionnaire à la police d'Etat, mourut 6 mois après sa naissance. Sa mère, remariée avec le poète-acteur Geyer, se fixa à Dresde. Wagner fit d'abord de très solides études classiques; son désir était de devenir poète. Lorsque sa mère retourna à Leipzig, où sa sœur était engagée au théâtre, il commença à étudier la musique.

L'organiste Muller lui enseigna le piano et Weinlig l'harmonie et le contrepoint.

Après de rapides progrès, il dirigea plusieurs orchestres de théâtre. Puis il se maria avec l'actrice Minna Planer et se rendit à Paris où il comptait trouver un public capable de comprendre ses œuvres.

Mais, comme il advient souvent aux novateurs, ses idées furent incomprises et des cabales furent organisées contre ses ouvrages.

A bout de ressources financières, Wagner dut faire des travaux musicaux, des réductions de partitions d'orchestre au piano et s'astreignit à composer des mélodies dans le goût de l'époque.

Il donnait une forme toute nouvelle à ses opéras; poète, penseur et philosophe, il fut son propre librettiste.

Il a voulu, s'inspirant de la tragédie grecque, réaliser dans ses œuvres l'union de la poésie, de la musique et des arts plastiques et il a pleinement réussi.

Au point de vue poétique, il a toujours cherché des sujets évoquant les grands problèmes de l'humanité et s'inspira essentiellement des légendes des pays du Nord. Sa musique est en communion directe avec la poésie, elle fait partie intégrante de l'action. Chaque personnage, chaque situation, chaque sentiment ou état d'âme a son motif musical ou *leitmotiv*.

Quant aux arts plastiques, ils tiennent en vérité peu de place dans les drames Wagnériens.

Le Ballet n'est employé qu'autant que les circonstances le demandent, et non comme dans l'ancien opéra des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles où ce genre de divertissement, souvent important, suspendait l'action dramatique.

C'est à Paris qu'il acheva *Rienzi* et qu'il composa *Le Vaisseau Fantôme*. Le premier fut joué à Dresde, le second à Berlin. Ayant été activement mêlé aux troubles politiques de 1848, il se réfugia en Suisse où il écrivit *Tristan et Isolde* et la plus grande partie de la *Tétralogie* qu'il termina par la suite en Allemagne.

Liszt fut le propagateur des ouvrages de Wagner; il usa de son autorité et de son influence pour les faire accepter dans les grands théâtres allemands.

Louis II de Bavière, grand admirateur du génie et des conceptions de Wagner, fit construire à Bayreuth un théâtre spécialement conçu pour l'exécution de ses opéras. Pendant les représentations il n'y avait pas d'éclairage autre que celui de la scène; l'orchestre, caché aux yeux des spectateurs par une sorte de toiture afin d'atténuer sa puissance et de permettre aux voix d'être perceptible dans leurs moindres nuances, ne donnait pas de distractions aux auditeurs. Aucun applaudissement ne venait troubler le développement de l'action dramatique et les artistes ne saluaient pas après les actes comme cela se faisait dans tous les théâtres et comme cela se fait encore aujourd'hui.(2)

Après la mort de sa femme, il se remaria avec Cosima, fille de Liszt. Siegfried est né de cette union. C'est pour commémorer la naissance de ce fils que Wagner écrivit pour orchestre la célèbre *Siegfried-Idyll*.

Usé par le travail, il mourut en 1883 à Venise d'une maladie de cœur. Son corps repose près de sa villa *Wahnfried* à Bayreuth.

Ses œuvres principales sont: *Rienzi, Le Vaisseau Fantôme, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan et Isolde, Les Maîtres Chanteurs;* la *Tétralogie* (qui comprend l'*Or du Rhin,* la *Walkyrie, Siegfried* et le *Crépuscule des Dieux*) *Parsifal,* une ouverture pour Faust etc... Enfin on lui doit des études critiques sur la musique et *L'Art de diriger*.

Wagner reste l'un des plus grands génies que la Musique ait connus. Il fut aussi grand poète qu'admirable musicien. Tous ses livrets d'opéras ont été écrits par lui-même et l'on peut dire que la puissance de travail d'un tel artiste a été celle d'un *surhomme*. Ses inspirations sont les plus hautes parmi celles qui aient pu illuminer une intelligence. Son influence dans le monde a été littéralement écrasante, tant pour ses contemporains que pour les générations suivantes. Il a entièrement rénové le théâtre lyrique et certaines de ses conceptions sont toujours valables bien que Debussy, en France, ait ouvert de nouveaux horizons. Des chefs-d'œuvre comme *Tristan et Isolde* et *Parsifal* ont atteint les plus hauts sommets de l'art universel.

(1) *Leitmotiv*: "motif" ou "thème" conducteur représentant un personnage, ou une idée, ou un caractère particulier, et apparaissant chaque fois à l'orchestre pour accompagner ou évoquer ce à quoi il est attaché.

(2) Sauf à Bayreuth où la tradition est respectée. Tous les ans, pendant les mois d'été, un Festival Wagner a lieu à Bayreuth dans le théâtre même érigé par Wagner, et dont l'organisation et l'administration appartiennent aux petits-fils du grand Maître. (Bayreuth: jolie petite ville au Nord de la Bavière près de Munich)

CHANT

TANNHÄUSER

Romance à l'Etoile

Trad. Ch. de NUITTER

Musique de
RICHARD WAGNER

Andante moderato

p *dolce espress.*

O douce é - toi - - - le,

feu ——— du soir, Toi que j'ai -

- mais ——— tou - jours ——— re -

- voir, Dis - lui, de grâce, a -

p

- dieu ——— pour moi, Quand el le

passe au - près ——— de toi.

Autorisation Durand et Cie

A.L. 21,064

TRISTAN ET ISOLDE

Chant du Marin

Version Française de
Gustave SAMAZEUILH

Musique de
RICHARD WAGNER

Modéré, sans lenteur
Vers l'Ouest va mon re_gard, vers l'Est va la
nef. Le vent nous pousse au sol__ na_tal. En_
Un peu plus lent
_fant d'Irlande où donc__ es-tu? De tes soupirs le
souf_fle, vient-il enfler ma voi_le?
Souf_fle, souf_fle, toi, vent! ____ Souffre, ah
souf_fre, mon en_fant! ____ Fil_le d'Ir_lan_
_ _de au cœur sauvage__ et char_mant!

Autorisation Durand et Cie

9

THÉORIE

LE MODE - MODES MODERNES

Nos temps modernes n'ont conservé que deux modes ainsi que nous l'avons déjà dit:

le mode *majeur* et le mode *mineur*.

Le mode s'identifie par la disposition immuable des tons et des demi-tons compris dans une série de 8 notes conjointes c'est-à-dire dans une gamme.

Le mode majeur est représenté par la gamme-type de do majeur; mais nous savons qu'une gamme semblable peut être formée avec n'importe quelle autre note pour tonique et que par le jeu des altérations (♯ ou ♭) on retrouvera les demi-tons placés toujours aux mêmes endroits: entre les 3e et 4e et les 7e et 8e degrés.

La *tonalité* change avec chaque tonique nouvelle, mais le *mode* reste le même: *mode majeur*.

Mêmes remarques en ce qui concerne le *mode mineur*, en prenant pour gamme-type La mineur.

Dans celle-ci la disposition des demi-tons est différente; il y en a 3, placés entre les 2e et 3e, 5e et 6e, 7e et 8e degrés

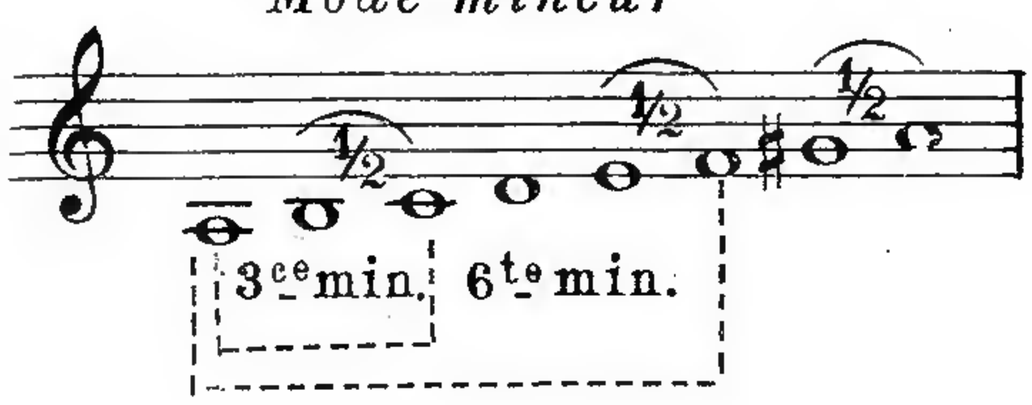
Quelle que soit sa tonique une gamme construite sur ce modèle appartiendra au *mode mineur*.

Gamme type de Do

Mode majeur

Gamme type de La

Mode mineur



Caractères des Modes

On emploie souvent le mode majeur pour des themes gais, entraînants, d'allure franche, comme des marches héroïques, des hymnes patriotiques, des rondes populaires.

On attribue au contraire au mode mineur un caractère mélancolique, triste, voire dramatique. C'est pourquoi les marches funèbres, les chants nostalgiques, toute musique enfin qui veut exprimer des sentiments pénibles ou douloureux est généralement écrite dans le mode mineur.

Faire les exercices: de Respiration - P. 54
» » » : de Vocalises et d'Articulation - P. 54

Quelques exemples :

Air des Larmes de "Werther" de MASSENET

Marche Funebre de la 3e Symphonie (L'Héroïque) de BEETHOVEN

Poème de l'Amour et de la Mer de E. CHAUSSON

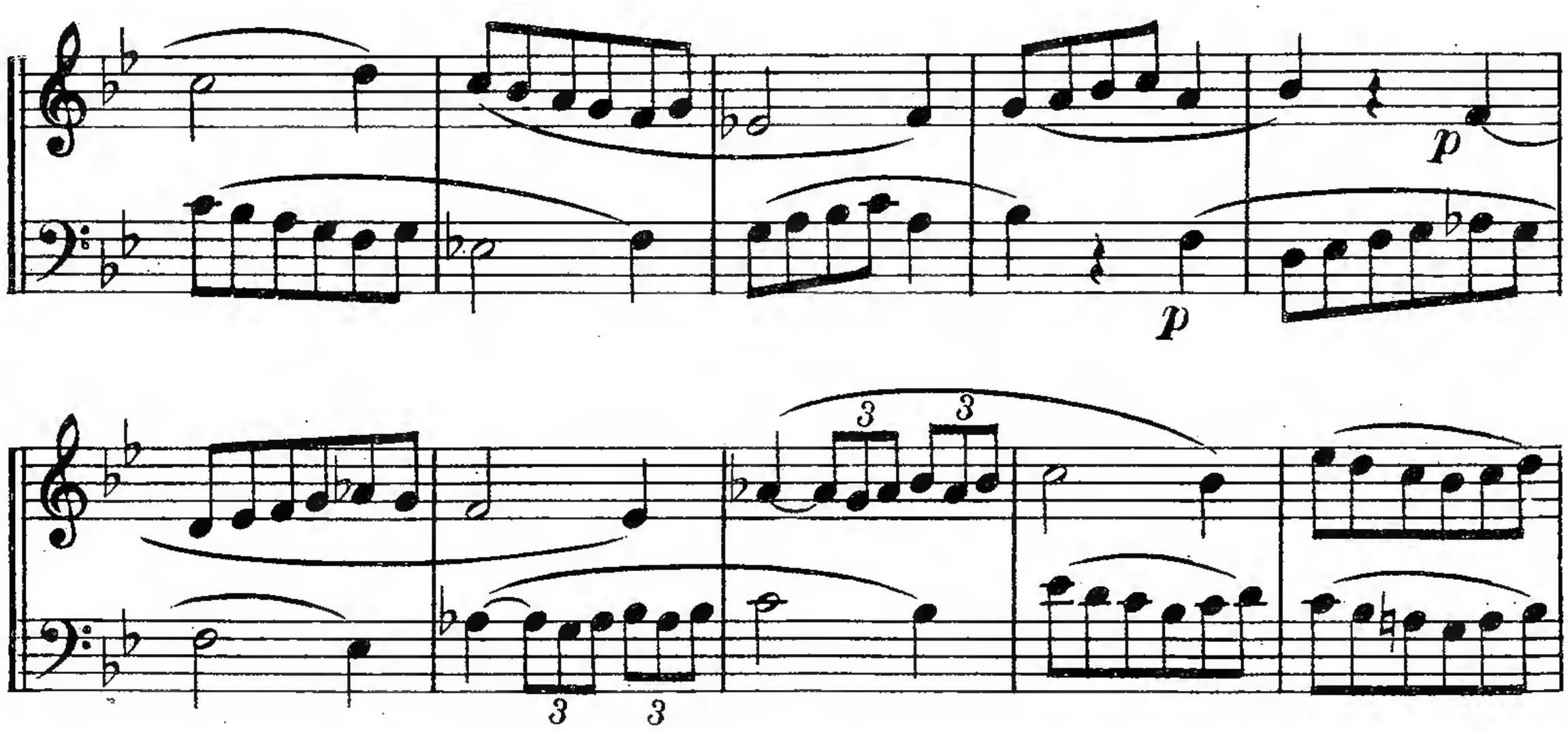
Il y a toutefois des exceptions. L'une des plus remarquables est celle de l'air *J'ai perdu mon Eurydice* d'Orphée de Gluck qui, exprimant des sentiments de profonde douleur, est cependant écrit en majeur.

EXERCICE

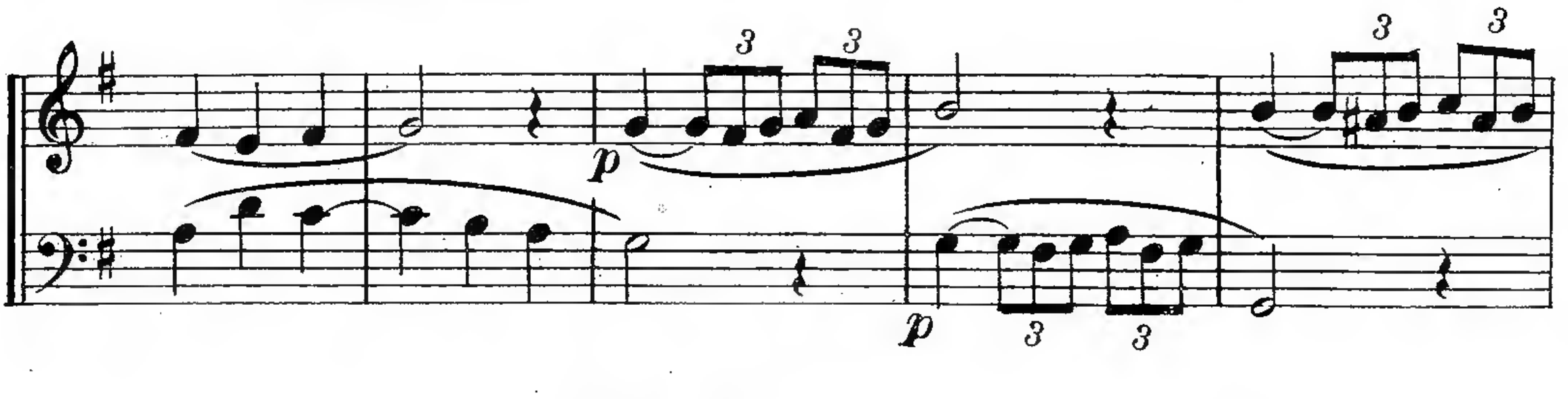
mf
mf

3
3
3
3
dim.
dim.
f
3
3
3
f
3
3

3
3
mf
mf
3
3


p
p
3
3

Cantando



CHANT

LES TROIS BORAINS

Mélodie populaire Belge

Tempo di Marcia
Parlons des Trois Bo_ rains, Qui se sont mis en che_
_ min, Voy_a_geant d'un grand cœur, Pour par_ ler a l'Em_pe_
_ reur A Vienn' t'ar_ ri_ vant Droit au Par_ le_
_ ment, A sa Ma_ jes_ té Si_tôt se sont an_non_
la 2e fois en chœur
_ ces. A leur sou_ ve_
1
2
_ rain que c'é_taient trois Bo_ rains. _rains.

2

L'Empereur enfin
Fait entrer ces trois Borains
Dedans un grand salon
Demandant mille questions.
Ils ont annoncé
A sa Majesté
Que tous les Borains
Etaient pour leur souvenir
Qu'ils sont tous d'une vive ardeur
Pour sout'nir l'Empereur.

Extrait des Chansons Populaires des Provinces Belges par E. CLOSSON
Ed. Schott Fr. Bruxelles

HISTOIRE

L'ÉCOLE ITALIENNE au XIXe siècle

L'école italienne groupe: Rossini, Donizetti, Bellini et Verdi, tous quatre essentiellement hommes de théâtre. Leurs œuvres reflètent les tendances du style italien, qui sacrifie souvent à la virtuosité vocale la vérité dramatique et l'expression musicale à l'amour du *bel canto* et aux *effets* faciles.

Très en vogue dans toute l'Europe, l'Opéra italien exercera une influence quelquefois néfaste sur les compositeurs des autres pays.

ROSSINI (1792-1868) - DONIZETTI (1797-1848) BELLINI (1801-1835) - VERDI (1813-1901)

Rossini

Gioacchino Antonio Rossini, considéré comme un des plus grands compositeurs lyriques de l'Italie au 19e siècle, est né le 29 février 1792 à Pesaro, en Italie. Son père, employé à la maison communale, jouait du cor; sa mère, douée d'une belle voix de soprano, chantait avec talent. Pendant la détention de son mari, compromis dans un complot politique après le passage des Français à Pesaro, elle s'engagea au théâtre de Bologne pour pouvoir élever son fils et lui faire donner une solide instruction musicale. Confié à un professeur de piano, ami de la famille, le jeune Rossini, dissipé et paresseux, ne faisait aucun progrès sérieux.

A sa sortie de prison, son père, ayant été informé de sa négligence et de sa paresse, mit son fils en apprentissage chez un forgeron. La punition fit son effet et quelques jours après le jeune Rossini reprit sérieusement ses études musicales.

A 16 ans, après avoir étudié le contrepoint et la composition avec Mattei, il composait sa première cantate. Jusqu'à l'âge de 37 ans il écrivit 37 opéras ou opéras-comiques dont les principaux sont: *L'Italienne à Alger, Le Barbier de Séville, La Cenerentola* ou *Cendrillon, La Gazza Ladra* ou *La Pie voleuse, Moïse, Sémiramis* et *Guillaume Tell*. De ces ouvrages, deux sont restés au répertoire des théâtres français: *Le Barbier de Séville* et *Guillaume Tell*. Après l'accueil glacial du public lors de la représentation de *Guillaume Tell*, Rossini décida de ne plus composer pour le théâtre. En effet, pendant les 40 dernières années de sa vie, il n'écrivit que le célèbre *Stabat Mater*, une Messe solennelle et une Cantate pour l'Exposition de 1867.

Pour le sacre de Charles X, il composa un petit ouvrage italien intitulé *Un voyage à Reims*.

Il mourut à Passy le 13 novembre 1868.

La musique de Rossini est surtout chantante, agréable, parfois dramatique. Elle met en valeur les qualités de virtuosité des chanteurs.

Il introduisit dans l'art théâtral des formes un peu neuves, de l'habileté dans les modulations, de l'ampleur dans les morceaux d'ensemble et certains effets d'orchestre.

Certaines ouvertures[1] de ses opéras sont restées célèbres.[2]

Enfin, il légua une fortune considérable à la Ville de Paris pour l'édification d'une maison de retraite pour les vieux chanteurs. Celle-ci existe toujours et se trouve à Paris, rue Mirabeau (Auteuil).

Donizetti

Comme la plupart de ses compatriotes, Donizetti a écrit surtout des opéras, faisant une large place à la virtuosité vocale. C'est à Bergame en Italie, dans ce pays de soleil, que Donizetti Gaetano vit le jour le 29 novembre 1797. Son père, modeste employé de la ville, lui fit donner une éducation classique complète pour le préparer à la carrière de magistrat. Lorsqu'il quitta le lycée de sa ville natale, à 17 ans, après avoir passé brillamment ses examens, il approfondit l'étude du chant, du piano et de l'harmonie.

A Bologne, Mattei lui fait travailler le contrepoint, la fugue et la composition.

A Venise, où Donizetti s'était engagé pour une période militaire, il trouve le temps d'écrire plusieurs opéras et de les faire jouer. Composés à la manière de Rossini, ses ouvrages obtiennent un certain succès.

Après avoir été libéré de ses obligations militaires, il fait jouer au théâtre de la Scala de Milan *Anna Bolena*. Dans cet ouvrage sa personnalité commence à se dégager de l'influence rossinienne.

Le 26 septembre 1835, le théâtre de Naples joue avec un succès triomphal son grand opéra *Lucie de Lammermoor*, ce qui valut à Donizetti le poste de professeur de contrepoint au Collège royal de cette ville; il y succédait à Bellini.

Furieux de la décision de la censure qui avait interdit la représentation d'un nouvel opéra, *Polyeucte*, il donne sa démission de professeur et se rend à Paris.

A la salle Ventadour, qu'il avait louée, (salle qui n'existe plus de nos jours) il fait jouer ses anciens ouvrages, puis écrit pour Paris *Marino Faliero*. Devant ses succès, les directeurs de l'Opéra-Comique et de l'Opéra lui commandent des œuvres.

Avec une très grande facilité, il écrit en peu de temps *La Fille du Régiment* pour l'Opéra-Comique et *La Favorite* pour l'Opéra.

Après les représentations, qui furent accueillies froidement, il reçut le titre envié de compositeur et de maître de chapelle de la Cour C'est pendant un voyage en France qu'il fut atteint d'une attaque qui, après une paralysie partielle, tourna en folie.
Il mourut dans sa ville natale le 8 avril 1848.

Donizetti composait trop hâtivement; un certain nombre de ses ouvrages s'en ressentent. A côté de belles pages mélodiques, beaucoup d'autres sont empreintes de facilité.

Il avait le don du pathétique, par exemple dans le sextuor de *Lucie*

[1] On appelle ouverture le morceau que l'on exécute avant le lever du rideau, et qui contient les principaux thèmes de l'œuvre.
[2] ex: Ouvertures de *La Pie Voleuse*, de *Guillaume Tell*, du *Barbier de Séville*.

de Lammermoor et dans beaucoup d'autres passages de son œuvre. Il avait aussi le sens du comique, par exemple dans l'*Elizir d'Amore* et dans *Don Pasquale*.

Ses œuvres principales sont: *Anna Bolena*, *Elizir d'Amore* écrit en 15 jours, *Lucrèce Borgia*, *Lucie de Lammermoor*, *La Fille du Régiment*, *La Favorite*, *Polyeucte*, *Don Pasquale*.

Verdi

Giuseppe Verdi est né près de Busseto en Italie en octobre 1813. Son père, qui était aubergiste, remarqua les dispositions musicales de son fils et lui fit donner des leçons par l'organiste du village.

Après quelques années d'études, Verdi se présenta au Conservatoire de Milan. Le directeur ne l'accepta pas; il lui refusa l'entrée de son école pour incapacité.

Verdi, ayant obtenu une bourse de la ville de Busseto, continua de travailler à Milan avec Lavigna. Aidé par son maître, Verdi composa quelques airs dans le goût du jour. Après avoir fait représenter 2 opéras au théâtre de la Scala à Milan qui n'obtinrent aucun succès, il écrivit *Nabuchodonosor* qui, après les premières représentations, établit solidement sa réputation.

Jusqu'à l'âge de 80 ans, il ne cessa de composer des opéras qui connaissent encore aujourd'hui les plus grands succès sur nos grandes scènes lyriques. Ce sont entre autres: *Rigoletto*, *Le Trouvère*, *La Traviata*, *Aïda*, *Othello*, *Falstaff*.

La musique de Verdi est tout italienne: c'est le *bel canto* dans sa splendeur. Le pathétisme y atteint son apogée et les effets dramatiques y sont savamment amenés.

Vers la fin de sa vie, poussé par ses amis, notamment par le librettiste-compositeur Arrigo Boïto, il se rénove au contact des théories wagnériennes. Cette rénovation commencée avec *Aïda* (écrite sur la demande du Khédive d'Egypte, Ismaël, pour l'inauguration de l'Opéra du Caire lors du percement du canal de Suez) se poursuit avec *Othello* et se termine splendidement par *Falstaff*, ce chef-d'œuvre débordant de verve et de jeunesse écrit par un octogénaire. Verdi est aussi l'auteur d'un célèbre Requiem à la mémoire du grand romancier italien Allessandro Manzoni.

Il est mort à Milan le 27 janvier 1901 entouré d'honneurs et après avoir obtenu toutes les hautes distinctions des Etats étrangers.

Verdi est considéré, à juste titre, comme l'un des plus grands compositeurs de musique dramatique. Son influence fut considérable sur ses contemporains et successeurs. Sa gloire est universelle.

Bellini

Né en Sicile, Bellini fut l'un des plus charmants musiciens de l'Italie. Après avoir écrit de la *musique d'église* et quelques opéras *La Straniera*, *La Sonnanbula*, etc... il remporta à Milan, en 1831, un magnifique triomphe avec *La Norma*, chantée par la Malibran et toujours au répertoire. A Paris, il mourut à 34 ans après avoir donné son opéra *I Puritani*.

Présentation de disques
Revoir chants: Romance à l'Etoile et Chant du Marin

10

THÉORIE

LE DIAPASON

Pour fixer la hauteur exacte des sons on se sert d'un instrument appelé *diapason*. Cet instrument donne le *la*.

En 1859, l'Académie des Sciences de Paris, constatant que le *la* variait de plus en plus, nomma une commission chargée de fixer définitivement la hauteur de cette note-type. Cette commission, présidée par le compositeur Halévy, fit un rapport demandant à l'Académie de fixer à 870 vibrations à la seconde la hauteur du *la* placé dans le 2e interligne en clé de sol 2e ligne.

Malheureusement cette stabilité n'existe plus aujourd'hui. Le diapason n'a cessé de monter. Il atteint maintenant 880 et même 884 vibrations, ce qui inquiète particulièrement les chanteurs.

Le diapason est fabriqué généralement en acier et a la forme d'un U; à sa partie inférieure se trouve une petite tige qui, quelquefois, est adaptée à une boîte formant résonance.

Pour le faire vibrer on peut le frapper ou le pincer tout en le tenant par la tige. La partie supérieure, lorsqu'elle est mise en vibration ne doit pas être touchée. On peut, ensuite, poser la petite tige sur un corps sonore ou porter le diapason près de l'oreille.

Certains directeurs de chorales se servent d'un diapason pour donner l'accord parfait de la tonalité dans laquelle est écrit le chœur à chanter. Les harpistes emploient comme diapason la note do bémol comme son fixe. Enfin les orchestres avant toute exécution s'accordent sur le *la*.

Faire les exercices : de Respiration _ P. 54
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 54

A.L.21,064

CHANT

CHANSON DE LA FORÊT SOMBRE

Chœur à l'unisson avec ou sans accompagnement

Paroles de
Albert DOYEN

A. BORODINE

Molto moderato

(à l'unisson)
SOPRANOS
ALTOS
TENORS
BASSES

(BASSES) ①

La fo _ rêt fré _ mit la fo _

(ALTOS) ②

_ rêt qui bruit chante un chant. Un chant d'au_tre_fois, un très

vieux ré _ cit; et nous dit comment on vi _ vait li_bres,

li_bres tous, li_brement. Là se groupait un peuple,

(TENORS) ③

peuple fort, peuple grand. Et la li_berté al_lait

ff (SOPRANOS)

s'ac_croissant, Et le peuple fort de_ve _ nait plus grand, Et ven _

④

geurs puis_sants Ils ont pris la ci _ té, ils_y sont entrés et les

en _ ne _ mis, ils les ont rail _ lés, ils se sont gri _ sés de leur

1 *f rall.* ⑤

sang mau_dit, à grands flots! Libres, li_brement, peuple.

(*tenue ad libitum*)

peuple grand!

NOTE_ Au cas ou l'on disposerait d'une masse chorale suffisante, on peut si on le juge à propos, faire entrer les voix successivement, selon les indications placées entreparentheses au dessus des portées.

Existe separe avec ou sans accomp^t (A. Leduc, éditeur)
A.L. 21.064

L'ÉCOLE RUSSE

Il est opportun de parler ici du rôle joué par l'Ecole russe.

Avant Glinka (1804-1857) il n'y avait pas d'école russe proprement dite. La musique russe était limitée à la chanson populaire, souvent dansée, et aux chants religieux.

Les différents concerts que les chœurs russes sont venus donner en France nous ont fait connaître la beauté de certaines œuvres vocales, les voix particulières des basses[1] ainsi que la discipline et la perfection des ensembles. En dehors des chœurs exécutés *a cappella* (sans accompagnement) les compagnies de danseurs nous ont révélé une chorégraphie qui, jusqu'alors, nous était inconnue.

C'est surtout par les danses avec leur rythme et leur instrumentation que les Russes ont eu de l'influence sur nos compositeurs modernes.

Glinka Michel, qui est considéré comme le père de la musique russe, est né près de Smolensk, le 20 mai 1804; il commença ses études musicales avec le violoniste Böhm, le piano et la théorie avec Field et Meyer. Après maints voyages et maints déboires, il se fixa définitivement en Russie, et composa pour l'Opéra de St-Pétersbourg *La vie pour le Tzar*. La première fut un triomphe; mais, après quelques représentations, une cabale fut montée par l'aristocratie; elle n'admettait pas que dans l'ouvrage, le Tzar soit sauvé par un serf. *Rouslan et Ludmila*, son second opéra, démontra toute la puissance de force créatrice que possédait Glinka. Il mourut à Berlin en 1857

Dargomyszski, né en 1813, s'est fixé la tâche de donner à la Russie une musique appropriée à son caractère.

Il a écrit 3 opéras: *Esméralda, La Roussalka, Le Convive de pierre;* des mélodies, des pièces pour orchestre.

C'est à partir de la réunion des *Cinq* que la musique russe a pris son plein essor et a revêtu un caractère national: *Borodine, César Cui, Balakirew, Moussorgsky, Rimsky-Korsakow* constituaient ce groupe.

Borodine est né à St-Pétersbourg le 12 novembre 1834. Il étudia d'abord la médecine et la chimie et devint professeur de chimie à l'université de St-Pétersbourg. En dehors de ses fonctions il composait et défendait les idées de la nouvelle école russe

Pour l'opéra il n'a laissé que le *Prince Igor* où se trouvent les célèbres *Danses polovtsiennes*. Sa musique instrumentale comprend 3 symphonies, *Dans les steppes de l'Asie centrale;* 2 quatuors, un trio et des mélodies. Il est décédé à St-Pétersbourg le 27 février 1887.

César Cui, dont le père était français, est né à Vilna le 18 janvier 1835. Sa famille voulut en faire un officier et l'envoya à l'école des Ingénieurs à St-Pétersbourg. Mais, entre temps, il étudia la composition avec Balakirew et se dévoua à la cause des *Cinq*.

Ses opéras n'eurent pas la vogue de ceux de ses collègues. Sa musique instrumentale et vocale comprend des œuvres pour piano, violon et piano, des suites pour orchestre, des mélodies et des chœurs. Il est mort le 14 mars 1918, à St-Pétersbourg.

(1) Certains chanteurs peuvent atteindre le contre-*la* grave

Balakirew, le principal animateur du groupe, est né à Nijni-Novgorod, en 1837. Il consacra ses efforts à faire connaître à ses collègues les textes concernant la vie et les œuvres des grands compositeurs. Il est le premier représentant de la nouvelle école russe. Il a écrit *Thamar, En Bohème,* poèmes symphoniques; 2 symphonies pour orchestre; des mélodies; des pièces pour piano d'où se détache *Islamey* joué par tous les virtuoses.

Quoique ignorant presque tout des règles de la composition, il a fait paraître des œuvres de grande valeur tant par la richesse de l'harmonie que par la couleur orchestrale. Il mourut à St-Pétersbourg le 29 mai 1910.

Né à Karew le 9 mars 1835, mort à St-Pétersbourg le 16 mars 1881, **Moussorgsky** est certainement l'une des figures les plus marquantes, le génie le plus ample et le plus riche de la musique russe.

Il se démit de sa fonction d'officier pour se consacrer entièrement à la musique. Il ne voulut rien apprendre de la théorie, ni de l'art de composer. Il écrivait d'instinct. Son inspiration le portait à exprimer d'une façon véridique les impressions qu'il ressentait. Aussi, c'est toujours avec une grande émotion que l'on entend son œuvre maîtresse: *Boris Godounow*, (opéra) et sa très belle suite pour orchestre *Tableaux d'une exposition* qu'il avait conçue pour le piano et qui fut plus tard orchestrée par Maurice Ravel.

Rimsky-Korsakow, officier de marine, parcourut le monde entier, et tout en naviguant il travailla la composition. Au retour d'une croisière, il quitta la marine pour la musique et se fixa à St-Pétersbourg.

Ses principales œuvres sont: *Antar, Caprice espagnol, Schéhérazade, La grande Pâque russe, Le Coq d'or, Sadko,* poèmes symphoniques; des chœurs, des mélodies, 3 symphonies. Pour le théâtre *Mlada, Nuit de Mai, Snegourotchka, La Fiancée du Tzar.* Il naquit à Tischwine le 6 mars 1844 et mourut à St-Pétersbourg le 8 juin 1908.

A côté de ce magnifique groupe des *Cinq* l'Ecole russe compte des musiciens de grande valeur tels que:

Glazounow (1865-1936)	Rachmaninow (1873-1953)
Scriabine (1872-1913)	Serge Prokofiev (1891-1953)

Tchaïkowsky est né à Wolkinsk en 1840. Doué d'une riche nature musicale, lyrique et romantique, il fit de solides études *à l'allemande.* Plus technicien que ses confrères du groupe des *Cinq,* il fut moins profondément russe. Il est actuellement l'un des compositeurs les plus joués. Parmi ses 7 *symphonies,* la VIe (*Pathétique*) est la plus célèbre et ses concertos de piano, son concerto de violon, ont une réputation mondiale. Ses principaux opéras sont *Eugène Onéguine* et *La Dame de Pique,* ses ballets *Le Lac des Cygnes* et *Casse-Noisette.* Il parcourut, comme chef d'orchestre l'Europe et les Etats-Unis. Il mourut du choléra à St Pétersbourg en 1893.

Parmi les contemporains:

Igor Strawinsky né en 1882, auteur du célèbre *Sacre du Printemps,* de *Pétrouchka,* de *l'Oiseau de Feu.*

Chostakowitch né en 1906, compositeur national de l'actuel Etat Russe, auteur du *Chant des Forêts* et de plusieurs symphonies.

Présentation de disques

Revoir chants: Romance à l'Etoile et Chant du Marin

A.L.21,064

11

THÉORIE

GAMMES AVEC 5, 6 ET 7 ALTÉRATIONS (♯ et ♭)

Double-dièse 𝄪

Double-bémol 𝄫

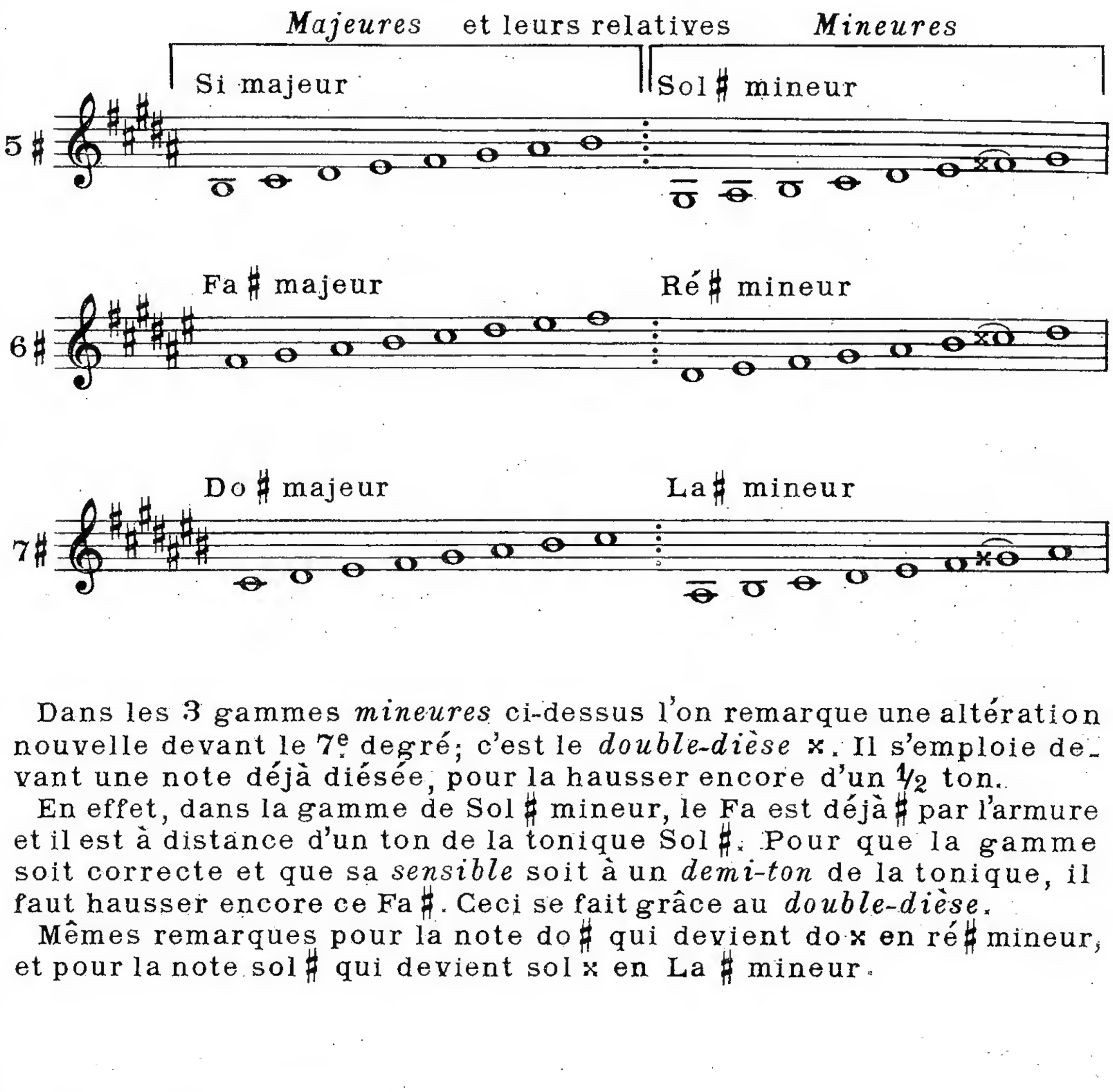
Nous n'avons pratiqué jusqu'à présent que les gammes majeures et mineures ayant 1, 2, 3 ou 4 altérations ♯ ou ♭ à la clef.

Nous aborderons maintenant les gammes ayant 5, ou *plus de* 5 altérations.

Voici les gammes dans ces tonalités nouvelles :

Gammes avec ♯

Majeures et leurs relatives *Mineures*



Dans les 3 gammes *mineures* ci-dessus l'on remarque une altération nouvelle devant le 7e degré; c'est le *double-dièse* 𝄪. Il s'emploie devant une note déjà diésée, pour la hausser encore d'un ½ ton.

En effet, dans la gamme de Sol ♯ mineur, le Fa est déjà ♯ par l'armure et il est à distance d'un ton de la tonique Sol ♯. Pour que la gamme soit correcte et que sa *sensible* soit à un *demi-ton* de la tonique, il faut hausser encore ce Fa ♯. Ceci se fait grâce au *double-dièse*.

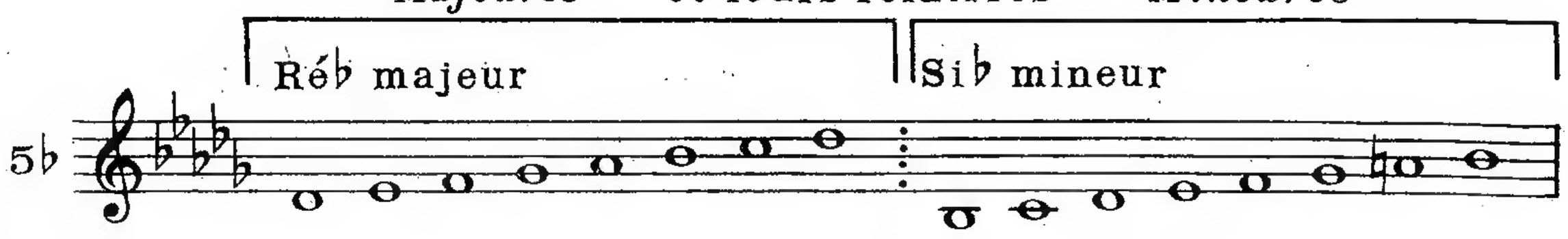
Mêmes remarques pour la note do ♯ qui devient do 𝄪 en ré ♯ mineur, et pour la note sol ♯ qui devient sol 𝄪 en La ♯ mineur.

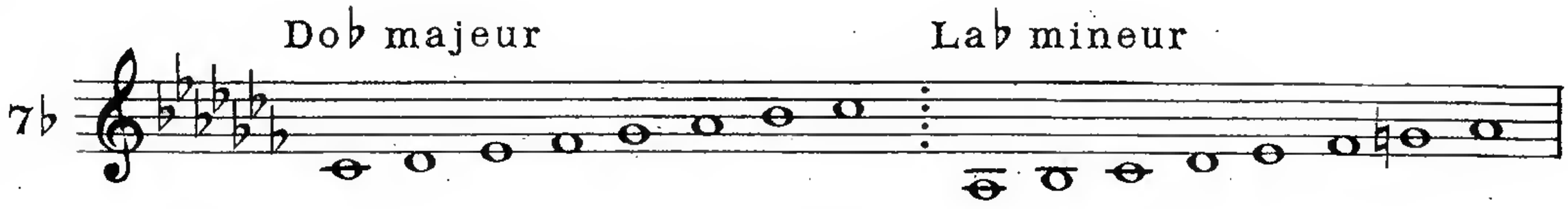
Faire les exercices : de Respiration _ P. 54

» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 54

Gammes avec ♭

Majeures et leurs relatives *Mineures*

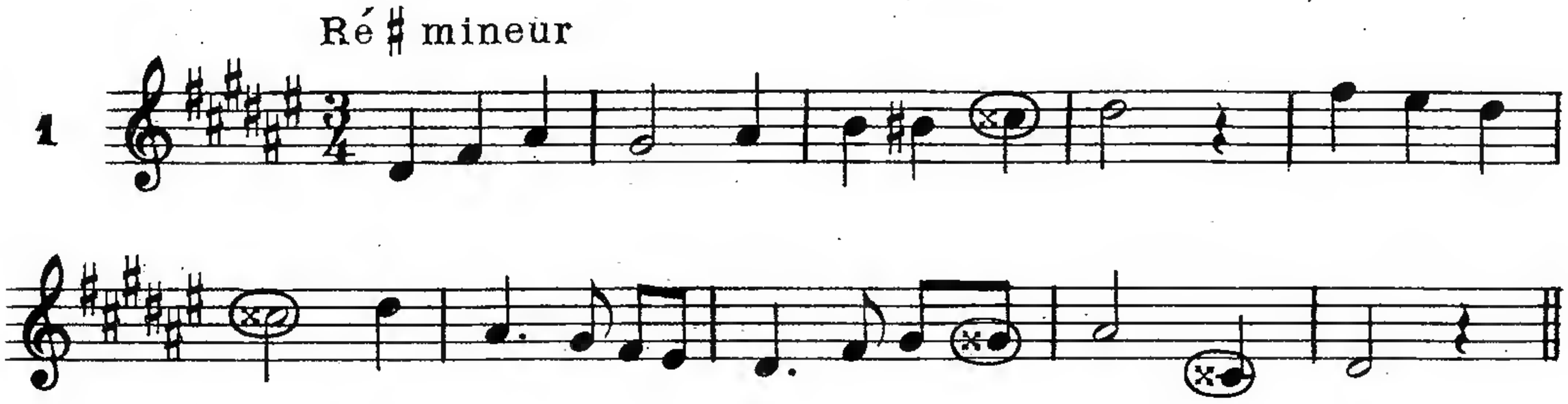




Il ne faut pas conclure en ne voyant pas de *double-bémol* dans la constitution de ces gammes, qu'il n'existe pas.

Le double-bémol: 𝄫 n'est employé que comme altération accidentelle. Il se place devant une note déjà *bémolisée* pour la baisser encore d'un demi-ton.

EXERCICES



La ♯ mineur

3

Sol ♭ majeur

4

La ♭ mineur

5

Moderato

I^e^

6

II^e^

p

p

un poco rall.

f

MARCEL DAUTREMER
Directeur du Conservatoire
National de Nancy

Andante. Très soutenu

I^e

7

II^e

Facultatif

p

mf

f

rit.

ff

pp

Faire des dictees musicales

HISTOIRE

L'OPÉRA FRANÇAIS aux XIX^e et XX^e siècles

Après les opéras dont les sujets étaient inspirés de la mythologie, vinrent les opéras à sujets historiques avec mise en scène grandiose et figuration nombreuse; tels sont: *La Muette de Portici*, d'Auber; *Guillaume Tell*, de Rossini; *Robert le Diable*, *Le Prophète*, *Les Huguenots*, *L'Africaine*, de Meyerbeer; *La Juive*, de Halévy; *Les Troyens*, de Berlioz; *Hamlet*, d'Ambroise Thomas; *Patrie*, de Paladilhe, *Henri VIII* et *Ascanio*, de Saint-Saëns.

Nous retrouvons dans ce domaine de l'opéra la même évolution que dans le domaine littéraire pur où l'on a commencé par célèbrer les Dieux (littératures primitives), puis les Héros (littérature grecque) et finalement les hommes (littérature moderne).

Dans l'opéra historique la partie littéraire était souvent faible; aussi la venue de Ch. Gounod mit-elle une fin à ce genre d'où la poésie était à peu près absente, et cela grâce à la qualité de ses librettistes.

Charles Gounod est l'auteur de ces opéras que l'on nomme de *demi-caractère* pour les distinguer du *grand opéra*, trop souvent emphatique, de ses prédécesseurs. Dans des œuvres telles que *Faust*, *Roméo et Juliette* l'élément dramatique n'exclut pas une certaine part de fantaisie.

Continuant l'œuvre de Gounod et se rapprochant des tendances wagnériennes, Massenet écrit un très grand nombre d'ouvrages pour l'opéra dont *Esclarmonde*, *Hérodiade*, *Thaïs*, *Le Roi de Lahore*, *Le Cid*.

Vers la même époque Saint-Saëns continue l'œuvre de rénovation de l'opéra français et fait jouer *Samson et Dalila* conçu d'abord en oratorio, *Etienne Marcel*, *Henri VIII*, *Ascanio* et *Les Barbares*.

L'influence de Wagner se fait également sentir dans l'œuvre de Reyer: *Sigurd*. Vincent d'Indy s'est inspiré lui aussi du maître allemand dans *Fervaal*, *L'Etranger*, *La Légende de St-Christophe*.

Puis avec Gustave Charpentier, nous abordons l'opéra réaliste. Ce compositeur a recours au leitmotiv dans *Louise* et dans *Julien*.

L'opéra moderne se révèle avec *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, *Pénélope* de Gabriel Fauré, *Padmâvati* d'Albert Roussel, *Marouf* d'Henri Rabaud.

Ces derniers ouvrages se rattachent aux opéras primitifs florentins où la musique illustrait la poésie.

Une place à part doit être faite à une œuvre conçue dans une forme musicale tout à fait différente des opéras de la même époque: *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy écrite directement sur le texte d'un drame de Maeterlinck. Ce drame lyrique ne comporte ni chœurs, ni ballet, ni figuration. Les personnages, peu nombreux, dialoguent en une sorte de récit psalmodié qui trouve dans une discrète ambiance orchestrale juste ce qu'il lui faut de résonance musicale pour atteindre à la plus pénétrante expression poétique. Ce chef-d'œuvre révolutionna la musique dramatique universelle et lui donna son orientation nouvelle.

CHANT

LE BOUQUET DE LA MARIÉE

Chant populaire Belge

N. BOSCET
(1799-1876)

Tempo di Marcia
C'est de_main mon ma _ ri _ a _ ge, Pré _ pa_rez
tous vos plus jo _ lis bouquets.Vous les met_trez au cor _
sa _ ge Des fil _ let _ tes du ban _ quet. Mais de
toutesla plus jo _ li _ _ e, Ouivrai_ment c'est bien ma
mi _ e, Je lui of _ fre le bou _ quet Leplus
Fine
beau, le__ plus par _ fait. Voi _ la machère Ma _
_ ri _ e, Des fil _ les__ la__ plus jo _ li _ e
Met_tez vous là, Pre_nez mon bras. Al_lons signer l'con_trat!

12

THÉORIE

LA TONALITÉ

Quand on regarde un tableau, on ressent une impression visuelle qui fait retenir la couleur dominante; en examinant ce tableau de plus près on y découvre d'autres couleurs, soit de la même *gamme*, soit totalement différentes; Il n'en subsiste pas moins que l'impression première est la bonne et que l'on peut dire de ce tableau qu'il est dans les tons bleu, ou vert, ou gris etc...

Transposant cela sur le plan musical nous aurons une idée de ce qu'on nomme *tonalité.*

Etre dans le ton de..... ou dans la tonalité de...., ce qui signifie la même chose, c'est, pour un morceau de musique, être construit avec des notes ayant une affinité entre elles ou appartenant à une même *famille*, c'est-à-dire à une même gamme.

De cette parenté des sons et de leurs tendances harmoniques, de l'importance donnée par le rythme à certains d'entre eux, il résulte une *couleur* générale, une impression sonore qui est la tonalité.

Exemple à solfier:

Que ressentons-nous à l'audition de cette phrase musicale? Nous la trouvons, à juste titre, laide et incohérente, car les notes qui la composent ne peuvent se rattacher, ainsi que nous pouvons le constater, à aucune gamme.

En plus de ces notes disparates, l'absence de rythme, d'accentuations, ne permet pas de distinguer parmi elles, le *chef de file*, le point de départ d'une gamme, donc une *tonique*.

La phrase ci-dessous, qui n'est autre que la précédente modifiée par la suppression de quelques altérations et par l'adjonction de la mesure et du rythme, est à solfier puis à comparer.

Cette phrase est alors cohérente, agréable à entendre, les notes qui la composent appartiennent à la même gamme, celle de Sol majeur, elle possède un rythme qui lui donne son caractère, sa personnalité et il est dès lors possible d'affirmer sa *tonalité:* Sol majeur.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 54
» » » : de Vocalises et d'Articulation_ P. 54

HISTOIRE

L'OPÉRA-COMIQUE au XVIII^e siècle

On appelle *Opéra-Comique* un ouvrage lyrique d'un genre éminemment français, dans lequel une importante partie musicale alterne avec le dialogue parlé.

Le sujet est généralement sentimental, mêlé de bouffonnerie, le dénouement moral et heureux. Les personnages sont familiers, pris dans la vie courante.

On s'accorde à voir l'ancêtre du genre dans *Le Jeu de Robin et de Marion* d'Adam de la Halle (XIII^e siècle), mais c'est surtout au XVIII^e siècle, avec les théâtres de la Foire, que l'on voit apparaître en France les premiers essais d'ouvrages désignés sous ce nom.

Ce terme *Opéra-Comique* doit être pris au sens littéral, car il était à l'origine synonyme de *Parodie;* l'opéra-*comique* s'opposant à l'opéra *tragique* (tragédie lyrique) comme en Italie l'opéra *buffa* à l'opéra *seria*.

Les comédiens-chanteurs qui exerçaient leur talent sur les tréteaux des Foires St-Laurent et de St-Germain, furent obligés, après maintes vexations, de se retirer dans un local qu'ils baptisèrent : *Opéra-Comique*.

En conflit avec la *Comédie Italienne* et le *Théâtre Français*, ils durent abandonner bientôt leur salle mais quelques années plus tard les Italiens, qui avaient été chassés de France, y revinrent, et fusionnèrent avec la troupe française pour l'inauguration d'une nouvelle salle qui prit le même nom d'Opéra-Comique.

Depuis il y a toujours eu en France un théâtre de ce nom; c'est actuellement notre seconde scène lyrique, la première étant l'Opéra.

Les compositeurs qui illustrèrent plus particulièrement ce genre furent au XVIII^e siècle:

Philidor (1726-1795) qui écrivit *Blaise le Savetier* (sur un livret de Sedaine), *L'Huître et les Plaideurs, Le Jardinier et le Seigneur, Tom Jones*.

Monsigny (1729-1817) auteur des *Aveux indiscrets, Le Roi et le Fermier, Rose et Colas*.

Gossec (1734-1829) *Le double Déguisement, Toinon et Toinette, Rosine*.

Grétry (1742-1813) *Les Deux Avares, Zemire et Azor, L'Amant jaloux*.

Dalayrac (1753-1809) *Azémia ou Les Sauvages, Nina ou La Folle par amour*.

Citons encore **Lesueur** (1760-1837), **Cherubini** (1760-1842) italien d'origine mais vivant en France, **Méhul** (1763-1817) l'auteur du *Chant du Départ* célèbre par son opéra-comique *Joseph*, enfin **Boieldieu** 1775-1834) dont les ouvrages les plus célèbres sont: *Le Calife de Bagdad, Les Voitures versées, La Fête au village voisin, La Dame blanche*.

Vers la fin du siècle le genre *opéra-comique* évolue sensiblement. Les livrets deviennent plus littéraires, les sujets moins naïfs; les partitions plus originales et plus riches renferment parfois des accents dramatiques qui annoncent la grande transformation qui aura lieu dans le courant du siècle suivant.

A l'étranger: En Allemagne **Mozart** écrivit des opéras-comiques d'une très haute qualité et qui comptent parmi ses chefs-d'œuvre: *La Flûte Enchantée, L'Enlèvement au Sérail, Cosi fan Tutte, Les Noces de Figaro*.

L'Italie, terre d'origine de *l'opera buffa*, après **Pergolèse**, auteur de la célèbre *Servante Maîtresse*, Paesiello, Donizetti, Bellini, eut le bonheur de posséder **Rossini** qui composa: *Le Barbier de Séville, L'Italienne à Alger*, et dont le style, en plus d'un point, s'apparente au style français.

CHANT

PAUL ET VIRGINIE

Poème de
J. BARBIER et M. CARRÉ

Musique de
VICTOR MASSÉ
(1822-1884)

Andantino semplice

L'oiseau s'en - vo - le _____ Là-bas, là - bas! _____ L'oi-seau s'en - vo - le _____

_____ Et ne re-vient pas Ah! pau - vre fol - le! Reste à la mai - son, Crois à ma chan - son. _____ L'oi-seau s'en - vo - le _____

rit

_____ Là - bas là - bas! _____ L'oi-seau s'en - vo - le Et ne re - vient pas!.. _____

Autorisation Heugel et Cie Tous droits réservés

A.L.21,064

TONS VOISINS

Lorsque l'armature de deux tonalités ne diffère que d'une altération on dit que ces tonalités sont *voisines*.

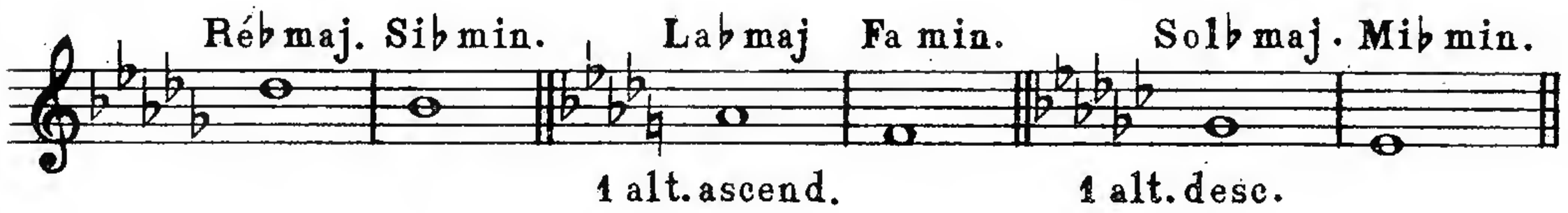
Ainsi le ton majeur d'*ut* a comme voisins majeurs *sol*, avec une altération ascendante (fa♯) et *fa*, avec une altération descendante (si♭). Il y a également les relatifs mineurs de ces tonalités: *la* (pour ut), *ré* (pour fa), *mi* (pour sol).

Chaque tonalité a donc *cinq* tonalités voisines auxquelles on peut ajouter le ton *homonyme*, c'est-à-dire celui qui est construit sur la même tonique. Ex. ut majeur - ut mineur.

Il est bien entendu que le bécarre est une altération descendante dans une tonalité diésée et ascendante dans une tonalité bémolisée.

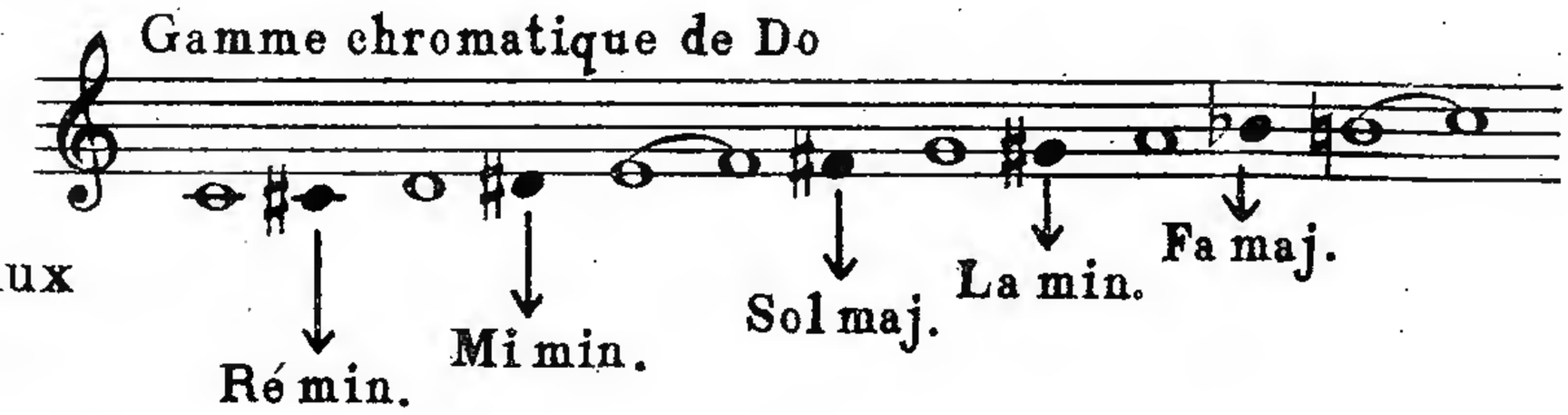
Exemples: Tons voisins de Mi majeur:

Tons voisins de Ré bémol majeur:



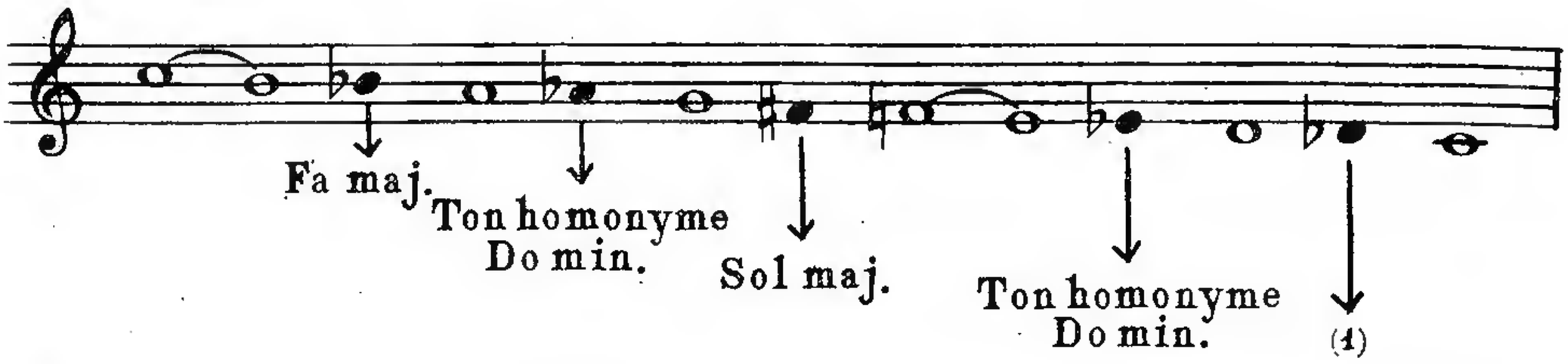
Il est de règle que dans l'écriture des gammes chromatiques les altérations appartiennent aux *tons voisins*, ce qui justifie, dans la gamme chromatique de do, la présence du *si♭* au lieu de la ♯, dans le sens *ascendant* (voir leçon sur la gamme chromatique Livre II p. 116). Ex:

Ces altérations appartiennent aux tons voisins de



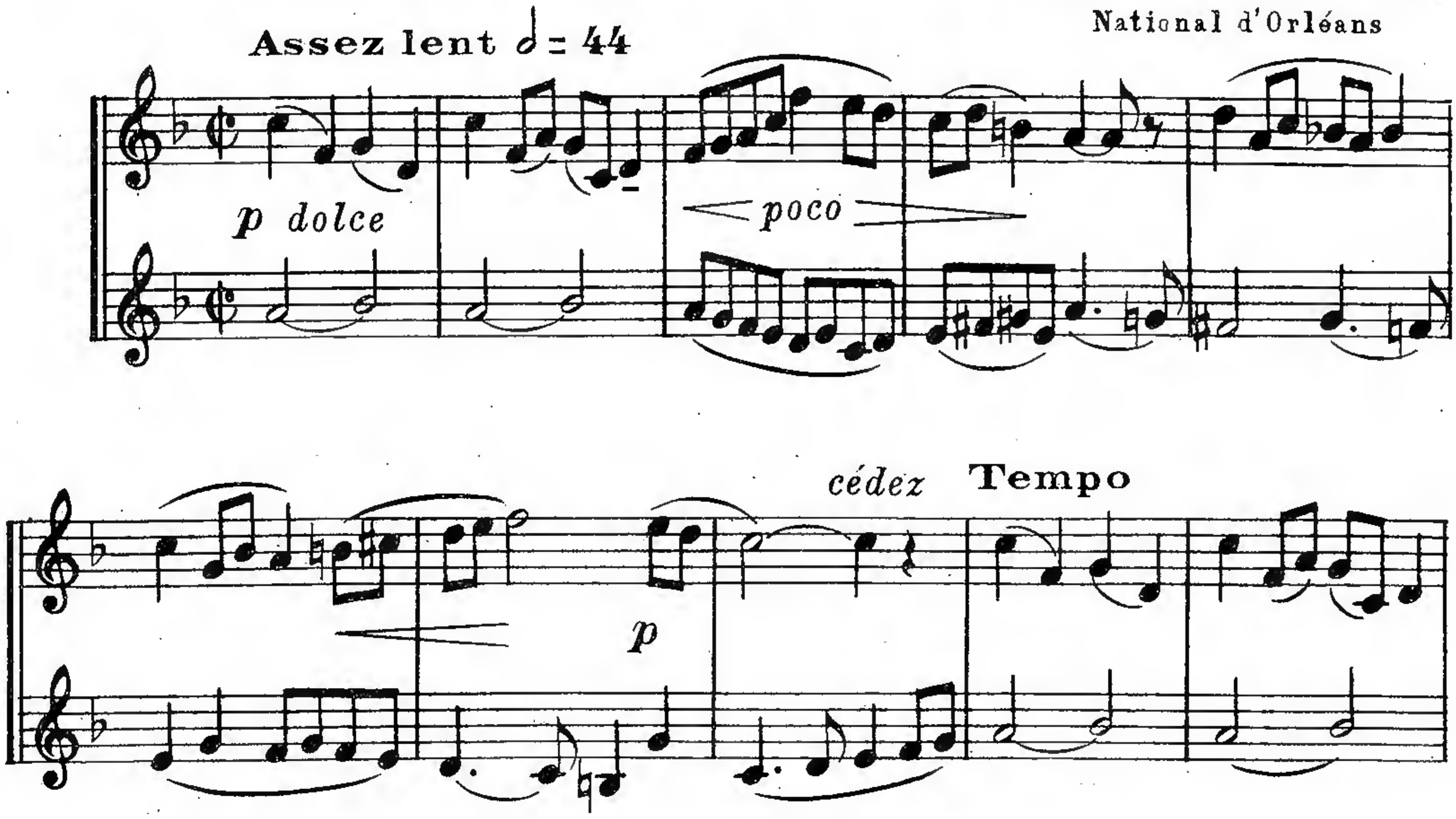
Faire les exercices: de Respiration - P. 54
» » » : de Vocalises et d'Articulation - P. 54

Dans le sens *descendant*, la présence du fa ♯ au lieu du sol ♭ est également justifiée. Ex:



EXERCICE

RENÉ BERTHELOT
Directeur du Conservatoire
National d'Orléans



(1) Le Ré ♭ est une exception. Il n'appartient pas à un ton voisin, mais se justifie par l'emprunt de la 6^te *Napolitaine*, dont il sera question ultérieurement, dans la 18e leçon de ce volume.

Faire des dictées musicales

CHANT

HYMNE DE PAIX

Chant solo ou chœur à l'unisson

Poème de
Maurice CARÊME

Musique de
Rene BERNIER
Inspecteur de l'Enseignement
Musical Belge (E. M. et E. N.)

Andante maestoso ♩ = 60

2 *p*

La Paix s'avance en chan_tant__ sur la ter re

mf

La joie lui fait comme un vivant manteau Où court le fil de

rit.

tou_tes les frontiè _ res, Et luit l'étof _ fe de tous les drapeaux.

mp

Ri _ ez, enfants, al _ lez au de_vant d'el _ le, Les bras battant

mf

comme des milliers d'ai _ les. Femmes dansez, pavoi_sez les mai _ sons,

molto rit. *f Allarg.*

Où le soleil vient do _ rer__ le pain blond_ Et vous les hom_mes

las de tant de guer _ res, Se _ mez, a pleins sillons le

molto rit. *ff*

grain__nou _ veau. La Paix unit les na_tions__ de la ter _ re

Et au_tour d'el _ le, à longs plis de drapeaux, Flot_tant au vent son

molto allarg.

lu _ mineux manteau Fait tres_saillir de joie tout l'u _ ni_vers!

Autorisation de MM. Crauz, Bruxelles
Extrait du Solfège Vol. 4 de P. Gilson
A.L.21,064

HISTOIRE

L'OPÉRA-COMIQUE aux XIXe et XXe siècles

Le mot *comique* n'est pas toujours l'équivalent de *drôle*. Au théâtre, il signifie surtout: qui a rapport à l'art de la *comédie*. Un opéra-comique est un mélange d'*opéra* et de *comédie*, de musique et de parlé, et ses interprètes doivent être aussi bons comédiens que bons chanteurs. Les compositeurs du XIXe siècle y ont fait valoir, à côté du chant, élément principal, un élément de *drame*. **Auber**: *La Muette de Portici, Fra Diavolo;* **Hérold**: *Le Pré-aux-Clercs;* **Meyerbeer**: *Le Pardon de Ploermel*, etc.. Des ouvrages comme *Lahmé*, de **Delibes**; *Carmen*, de **Bizet**; *Mireille*, de **Gounod**; *Manon, Werther*, deux chefs-d'œuvre de **Massenet**, sont plutôt des drames-lyriques que des opéras-comiques.

Au début du XXe siècle, le *roman musical réaliste* de Gustave **Charpentier**, *Louise*, créé avec succès à l'Opéra-Comique, fut un essai brillant, mais sans lendemain.

Par contre, à la même époque, un chef-d'œuvre bouleversa le monde musical: *Pelléas et Mélisande*, de Debussy (1862-1918), sur un poème de Maeterlinck, créé à l'Opéra-Comique. Ce délicieux ouvrage, qui apportait tant de conceptions nouvelles, fut âprement discuté, mais, très vite, le génie novateur de Debussy vainquit. L'œuvre, infiniment poétique, déroule ses 13 tableaux dans un halo de rêve mystérieux, son action ne peut se situer ni dans le temps ni dans l'espace, elle est délicatement indéfinie et d'un charme poétique que seul Debussy pouvait exprimer. (voir p. 118)

En Italie, le drame lyrique a été traité avec une telle exaltation passionnée, une telle recherche de l'effet pathétique, qu'on l'appela *Vérisme*. Ruggiero **Leoncavallo** fut le premier de cette école, avec *Paillasse*. Puis Pietro **Mascagni** écrivit *Cavalleria Rusticana*. Ce sont de grands succès populaires.

Tout autre fut Giacomo **Puccini** (1858-1920). Issu d'une vieille famille de musiciens, nature sensible et esprit cultivé, Puccini composa de beaux drames lyriques. Il s'est révélé un grand musicien de théâtre. Ses partitions, admirablement écrites pour les voix, sont aussi remarquables par l'orchestration. Ravel admirait ce travail chatoyant et raffiné d'un véritable artisan de Venise ou de Murano. Puccini y apportait un soin extrême, travaillant des années à une partition. Chez lui la mélodie, chaude et prenante, reste toujours solidaire de l'orchestration bien équilibrée, pleine de couleur, de mouvement, de relief, sonnant admirablement. L'accent dramatique est frappant et juste. Quiconque assistera au *Teatro alla Scala* de Milan à une représentation de *La Tosca*, par exemple, sentira avec quelle maîtrise Puccini a su tenir en main et jouer de l'angoisse, de l'amour, de la mort, avec quel art consommé et quelle force sa musique a su faire vivre l'action du drame.

Connu en France surtout par *La Vie de Bohème* et *La Tosca*, il écrivit aussi: *Manon Lescaut, Madame Butterfly, La Fille du Far-West, Turandot*, etc. Survenant après les personnalités écrasantes de Wagner et de Verdi, et venant après Massenet, Puccini a cependant su poursuivre la tradition tout en renouvelant le répertoire et le style. Ses œuvres sont représentées avec le même succès depuis plus de soixante dix ans sur toutes les scènes lyriques du monde

---

Présentation de disques
Revoir chant: Paul et Virginie

14

THÉORIE

LA MODULATION

Lorsqu'on a chanté la mélodie ci-dessus, qui est dans le ton majeur d'Ut, on s'aperçoit à la 7e mesure que la tonalité d'ut est abolie par l'apparition du fa dièse.

Ce passage d'une tonalité à une autre se nomme *modulation*.[1]

L'action de moduler se fait donc sentir par l'introduction d'une altération caractéristique. Or, en ut majeur, il n'y a aucune altération; si on fait entendre un fa dièse, on modulera dans le ton majeur de *sol* (7e et 8e mes.), on sera dans le ton majeur de fa à la 11e mesure en raison du si bémol. A la 10e mesure, on est rentré en ut par le fa bécarre qui a détruit le ton de *sol* et à la 14e mesure le ton d'ut est revenu grâce à la suppression du si bémol par le bécarre.

Par les notes caractéristiques fa ♯ et si ♭, on a donc modulé aux tons majeurs voisins d'ut, c'est-à-dire *sol* et *fa*.

Pour moduler aux relatifs mineurs, il faudrait faire entendre *sol* ♯ pour *la* mineur, *ré* ♯ pour *mi* et *ut* ♯ pour *ré*.

[1] Ce mot, dérivé du mot *Mode*, a été conservé. Il se justifiait quand il s'agissait de passer d'un *Mode* dans un autre. Puisque dans notre écriture moderne nous employons des *tons* au lieu de Modes, il serait plus logique de dire *tonuler*.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 54
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 54

A.L.21,064

La modulation est surtout caractérisée par une cadence harmonique qui sera expliquée à la 18e leçon de ce livre

Lorsque la modulation est définitive, importante, on change l'armure du morceau.

Mais cela est plutôt un changement de tonalité qu'une modulation

EXERCICE

GERMAINE PINAULT
Professeur dans les Ecoles
de la Ville de Paris

HISTOIRE

L'OPÉRA-COMIQUE (*fin*)

Compositeurs ayant écrit des œuvres se rattachant à ce genre:
André **Messager** (1853-1929): *Fortunio, Véronique;* Gabriel **Pierné** (1863-1937): *Fragonard;* Albert **Roussel** (1869-1937): *Le Testament de Tante Caroline;* Maurice **Ravel** (1875-1937): *L'Heure Espagnole;* M. **Samuel-Rousseau**, né en 1881: *Le Roi Dagobert;* Jacques **Ibert**, né en 1890: *Angélique;* Marcel **Delannoy**, né en 1898: *La Pantoufle de Vair;* Francis **Poulenc**, né en 1899: *Dialogues des Carmélites;* Henri **Tomasi**, né en 1901: *Miguel Mañara.*

En Italie: Amilcare **Ponchielli** (1834-1886): *La Gioconda;* Arrigo **Boïto** (1842-1918): *Mefistofele;* Alfredo **Catalini** (1854-1893): *Loreley;* Francesco **Ciléa** (1866-1950): *Adrienne Lecouvreur;* Umberto **Giordano** (1868-1948): *Fédora, André Chénier;* Franco **Alfano** (1876-1954): *Résurrection;* Ildebrando **Pizzetti**, né en 1880: *Phèdre;* Ricardo **Zandonai** (1883-1944): *Francesca da Rimini.*

L'OPÉRETTE

L'Opérette, diminutif de l'opéra-comique est une œuvre dont le sujet est léger et qui, musicalement, comporte des airs à couplets et à refrains, alternant avec le parlé. Sa forme nous vient de l'opéra-bouffe italien; sa destination est d'être gaie ou comique.

C'est au XIX^e^ siècle qu'elle s'est développée. Jacques **Offenbach**, né à Cologne (Westphalie) (1819-1880), dont le nom domine l'histoire de l'opérette, vint très jeune à Paris. Ses principales opérettes sont: *Orphée aux Enfers, La Belle Hélène, La Vie Parisienne, La Fille du Tambour major.*

Florimond **Hervé** (1825-1892), musicien d'un style gai a écrit *Mam'zelle Nitouche.* Charles **Lecocq** (1832-1892) continue la lignée des compositeurs gais avec *La Fille de M^me^ Angot, Le Petit Duc.* Robert **Planquette** (1848-1903) (auteur de la célèbre marche *Sambre-et-Meuse*), *Rip.* Edmond **Audran** (1842-1901), *Miss Helyett, La Poupée, Le Grand Mogol.*

Louis **Ganne** (1862-1923) (auteur de la célèbre *Marche Lorraine*), *Les Saltimbanques, Hans le joueur de flûte.* **Christiné** (1867-1941): *Phi-Phi, Dédé.* Maurice **Yvain**, né en 1891: *Là-Haut, Gosse de Riche.*

André **Messager**: *Les P'tites Michu, Coup de roulis.*

Reynaldo **Hahn** (1874-1947): *Ciboulette.* Louis **Beydts** (1895-1953): *Moineau.*

Le public a été heureux d'accueillir les *opérettes viennoises* où la danse tient une grande place, comme *La Chauve Souris* de Johann **Strauss** fils (1825-1899), ainsi que de Franz **Lehar** (1870-1948) *La Veuve Joyeuse, Le Comte de Luxembourg, Paganini, Frasquita, Le Pays du sourire,* celles d'Oscar **Straus** (1870-1954), *Rêve de Valse, Térésina,* et *L'Auberge du Cheval Blanc,* de **Benatzky**.

D'Amérique sont venues des opérettes *à grand spectacle* dont les décors, costumes, lumières et ballets constituent l'attrait: *Rose-Marie,* de **Friml**, *No-No-Nanette,* de **Youmans**, etc.

Présentation de disques

CHANT

LA BELLE HÉLÈNE

Marche des Rois

Musique de
J. OFFENBACH

Allegro marziale

SOPRANOS

TENORS

BASSES

Voi - ci — les Rois de la Grè - ce! Il faut — que le chœurs'em - pres - se, De les nommer, de les nommer.

2e fois al Coda

De les nommer par leur nom.— Çà! Peuple fai - sons si -

- len - ce. Çà! Peuple fai - sons si - len - ce.

- len - ce. Çà! Peuple fai - sons si - len - ce.

- len - ce. Çà! Peuple fai - sons si - len - ce.

CODA

Fai_sons silen_ce, si - len - ce, si - len - ce. De les nom_mer par leur

Fai_sons silen_ce, si - len - ce, si - len - ce. De les nom_mer par leur

Fai_sons silen_ce, si - len - ce, si - len - ce. De les nom_mer par leur

Plus vite

nom, Voi_ci les Rois, voici les Rois_ de la Grè - ce! Voici les Rois, voici les

nom, Voi - ci les Rois, les Rois, voi - ci les

nom, Voi - ci les Rois, les Rois, voi - ci les

Rois_ de la Grè - ce! Voi_ci les Rois, voi_ci les Rois, les Rois.

Rois, les Rois, Voi_ci les Rois, voi_ci les Rois, les Rois.

Rois, les Rois, Voi_ci les Rois, voi_ci les Rois, les Rois.

CHANT

COUPLETS D'HÉLÈNE ET DE VÉRONIQUE

Véronique Opéra-Comique (crée en 1898)

Musique de
André **MESSAGER**
(1853-1929)

SOLO SOPRANO I

1_ D'puis c'ma_tin cher _ chant d'l'ou _ vra _ ge,
2_ Le mé_tier est bien fa _ ci _ le,

Nous nous_ prom'nions_ dans Pa _ ris Quand j'a_vis' votre
Que faut - il en_ vé _ ri _ té, Pour ê _ tre fleu -

é _ ta _ la _ ge, V'l'a notre af _ fair', que j'me dis:
_ riste ha _ bi _ le? Un peu d'grâce et_ de beau _ té.

I _ ci l'on d'mand' deux d'moi_ sel _ les, Nous somm's deux tout_
Es _ tel_le pour le phy _ si _ que, Ne craint rien: re _

jus _ te _ ment, L'oc _ ca_sion est des plus bel _ les,
_ gar _ dez _ la, Et vot' ser _ vant Vé _ ro _ ni _ que

Ça nous_ i _ ra_ comme un gant! L'oc _ ca _
N'est pas_ plus mal_ tour _ née qu'ça! Et vot'

_ sion est des plus bel _ les, Ça nous i _ ra_ comme un
ser _ vant' Vé _ ro _ ni _ que N'est pas plus_ mal_ tour _ née

gant! C'est Es _ telle et Vé _ ro _ ni _ que, Monsieur, pre _ nez _
qu'ça!

Autorisation de MM. Enoch et Cie Editeur Paris

nous, Nous se - rons, tout nous l'in - dique On n'peut mieux chez vous! C'est Es -

- telle et Vé - ro - ni - que, Monsieur, pre - nez - nous. C'est Es -

SOPRANO I

SOPRANO II

TENORS

BASSES

C'est Es -

C'est Es -

C'est Es -

- telle et Vé - ro - ni - que, quel ré - gal pour nous! Oui, voi -

- telle et Vé - ro - ni - que, quel ré - gal pour nous! Oui, voi -

- telle et Vé - ro - ni - que, quel ré - gal pour nous! Oui, voi -

- telle et Vé - ro - ni - que, quel ré - gal pour nous! Oui, voi -

au 2e couplet

- là, pour la bou - ti - que, Deux jo - lis bi - joux!

- là, pour la bou - ti - que, Deux jo - lis bi - joux!

- là, pour la bou - ti - que, Deux jo - lis bi - joux!

- là, pour la bou - ti - que, Deux jo - lis bi - joux!

FIN

CULTURE VOCALE

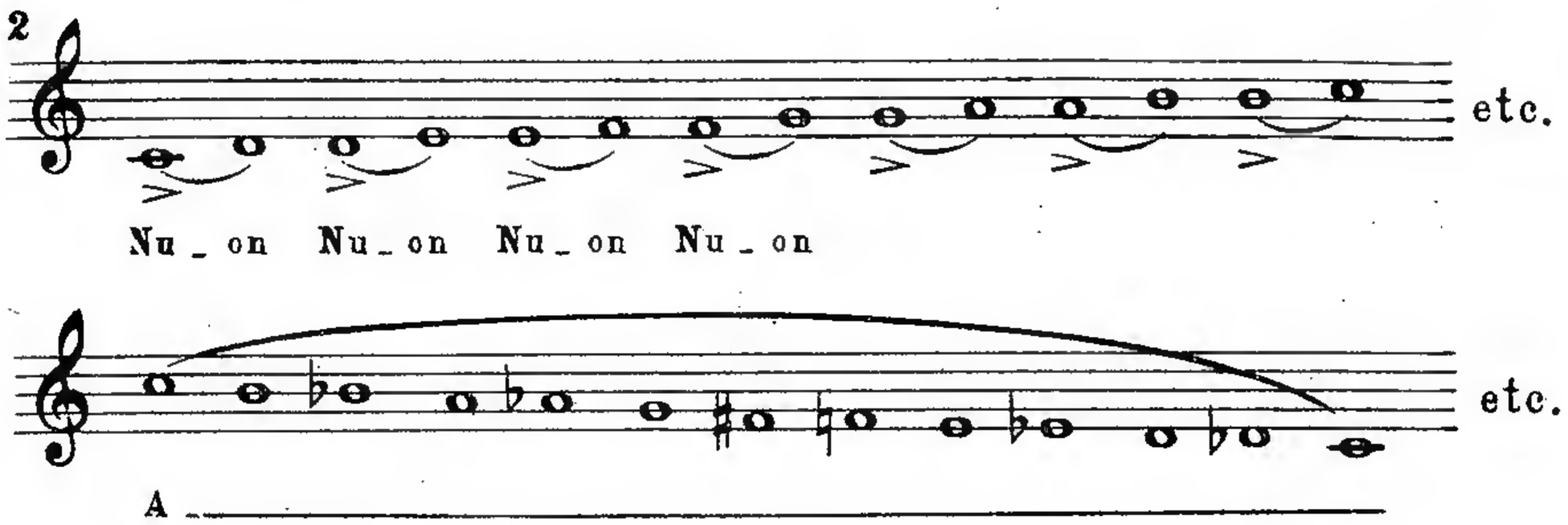
pour les leçons de 15 à 20

A_ Respiration

Mêmes procédés que ceux exposés page 5

B_ Vocalises

1_ Reprendre le N°. 1 de la série précédente page 50



C_ Articulation

Mêmes procédés que ceux exposés page 5

15

THÉORIE

LA TRANSPOSITION

Solfier la phrase ci-dessous:

puis cette autre

Les notes aigües de l'exercice Nº I et les notes graves du Nº II, offrent, pour certains, une réelle difficulté vocale.

Pour obvier à cet inconvénient il faut écrire une *3ce mineure plus bas* la phrase I.

et une *3ce mineure plus haut* la phrase II.

Toute la classe peut ainsi chanter ces deux phrases.

La petite opération grâce à laquelle cela est devenu possible s'appelle: *La Transposition.*

Transposer c'est écrire, lire, ou exécuter [1] un morceau de musique dans un autre ton que celui dans lequel il est écrit, en respectant fidèlement les intervalles et le dessin musical.

[1] La transposition *orale*, par lecture ou exécution, est d'une difficulté plus grande, elle nécessite une certaine expérience pour être réalisée correctement.

Faire les exercices: de Respiration _ P. 95
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 95

Pour la *transposition écrite*, il suffit de reproduire avec exactitude, le morceau dans un autre ton, en ayant soin d'en modifier l'armure.

C'est ce qui vient d'être fait avec les deux phrases ci-dessus.

Si le morceau à transposer comporte des altérations accidentelles, il sera parfois nécessaire de les modifier.

Supposons la phrase suivante en mi majeur (4♯)

Nous la transposons en ut majeur (rien à la clef) donc à la 3ce maj. infre

Le ♮ devant le Ré, à la 3e mesure est devenu un ♭ devant le Si.

Le ♯ devant le La, est resté un ♯ devant le Fa.

Quelle que soit l'altération il faut toujours observer l'intervalle donné au départ; dans le cas ci-dessus 3ce majeure inférieure.

On peut transposer à n'importe quel intervalle; mais les transpositions courantes se font soit
à la 2de majeure ou mineure, supérieure ou inférieure, soit
à la 3ce majeure ou mineure, supérieure ou inférieure.

EXERCICE

HISTOIRE

GOUNOD (1818-1893)-MASSENET (1842-1912) BIZET (1838-1875)

Gounod

Charles Gounod est né à Paris le 17 juin 1818. Sa mère, excellente pianiste, lui enseigna les premiers principes de la musique. Il entra au Conservatoire de Paris en 1836, où, sous la direction de Halévy, il étudia le contrepoint. Paër et Lesueur l'initièrent à la composition et à l'orchestration.

Il obtint le grand prix de Rome en 1839. Après avoir, ainsi qu'il est d'usage, séjourné pendant 3 années en Italie, il revint à Paris où il trouva un emploi d'organiste-maître de chapelle. Décidé à étudier la théologie, il fut admis comme étudiant externe à l'école des prêtres des Missions Etrangères. Il fut même question que Ch. Gounod entrât dans les ordres.

Sa situation d'externe lui permettait d'assister aux différentes manifestations musicales, il put ainsi entendre les œuvres de Schumann et de Berlioz qu'il ne connaissait pas encore. Frappé par la beauté des œuvres de ces deux maîtres, Gounod délaissa la musique d'église pour celle de théâtre. Il débuta à l'opéra avec *Sapho*, qui n'obtint qu'un succès d'estime, Gounod ne connaissant pas encore les exigences du théâtre.

Durant 8 années, depuis 1852, il dirigea *l'Orphéon* de Paris. Le fait d'avoir à faire travailler de grandes masses vocales lui procura l'occasion d'écrire pour ce groupement des messes et des chœurs qui sont encore au répertoire des sociétés chorales.

Après avoir terminé sa 3e symphonie pour orchestre, il composa *Faust* qui est devenu le plus populaire de tous les opéras représentés en France.

Les premières représentations rendirent célèbre le nom du compositeur et de nos jours les pages les plus appréciées et applaudies sont: le chœur des soldats, l'air des bijoux, la ronde du veau d'or, la chanson du Roi de Thulé, Salut demeure chaste et pure, etc.

Les opéras qui suivirent: *Philémon et Baucis, La Reine de Saba,* n'ont pas connu le même succès, sauf toutefois *Roméo et Juliette* dont on attendait la première représentation avec curiosité. Plusieurs critiques de l'époque trouvèrent cette dernière œuvre supérieure à Faust.

La musique de Gounod est d'une très grande clarté et répond parfaitement aux situations scéniques des livrets.

On lui doit également des opéras-comiques: *Mireille, Cinq-Mars, Le Médecin malgré lui, La Colombe;* des mélodies dont la célèbre *Sérénade,* des pièces instrumentales dont la *Méditation* écrite sur le 1er prélude du *clavecin bien tempéré* de Bach; des messes, des motets, enfin des oratorios: *Gallia, Mors et Vita, Rédemption, Les sept paroles du Christ.*

Il est mort à St-Cloud le 17 octobre 1893.

Gounod eut une profonde influence sur une admirable lignée de musiciens français: Bizet, Saint-Saëns, Massenet, Fauré, Duparc. Il fut en fait le créateur de la *mélodie française* moderne. Au théâtre, il fixa le type de l'opéra de demi-caractère dont il reste le maître.

Massenet

Jules Massenet est né à Montaud, près de Saint-Etienne, le 12 mai 1842.
Dès sa sixième année, il apprit de sa mère, comme Gounod, les premiers rudiments de la musique.

A neuf ans il entra au Conservatoire de Paris et eut pour professeurs Laurent pour le piano, Savard pour le solfège, Bazin et Reber pour l'harmonie et A. Thomas pour la composition. Il obtint le grand prix de Rome en 1863 avec sa cantate [1] *David Rizzio*.

A son tour professeur de composition au Conservatoire il s'attira la sympathie de ses élèves par la façon affable dont il enseignait.
Sa grande expérience du théâtre l'incitait à laisser à ses élèves une certaine liberté dans la façon de traiter les sujets imposés. Il composait avec beaucoup de facilité et cherchait à plaire au public.

Le sens mélodique de ses œuvres est toujours plein de distinction et empreint de charme.

Dès la création de ses premiers ouvrages Massenet acquit la réputation d'homme de théâtre. Il savait d'ailleurs choisir ses sujets lyriques et suivit l'exemple de Wagner par l'emploi du *leitmotiv*.

Après des *suites* d'orchestre, il écrivit pour le théâtre *Don César de Bazan, Le roi de Lahore, Hérodiade, Manon, Le Cid, Esclarmonde, Le Mage, Werther, Thaïs, Le portrait de Manon, La Navarraise, Sapho, Cendrillon, Griselidis, Le Jongleur de Notre-Dame, Chérubin, Ariane, Thérèse, Don Quichotte, Panurge, Cléopâtre, Bacchus*. Plusieurs oratorios: *Marie-Magdeleine, La Vierge, La Terre Promise*, ainsi que des mélodies, des chœurs et un Concerto pour piano et orchestre.

Manon et *Werther*, dont l'écriture et l'orchestration sont plus riches et plus raffinées, resteront parmi ses chefs-d'œuvre.

Cet homme qui a été le chantre de la Femme au théâtre est tout à coup tenté par un sujet ne comportant aucun rôle féminin ***Le Jongleur de Notre-Dame***. Il réussit à en faire, peut-être, son œuvre maîtresse. Massenet s'éteignit à Paris le 13 août 1912.

Georges Bizet

Né à Paris, Bizet révèla dès l'enfance des dons extraordinaires. Il devint un prodigieux pianiste que Liszt admirait. A 17 ans il écrivit une délicieuse *Symphonie en ut*. Elève d'Halévy, dont il devint le gendre, il remporta le Grand Prix de Rome à 19 ans. Bizet a laissé sa belle suite d'orchestre *Roma*, des mélodies, des drames lyriques: *Les Pêcheurs de Perles, La Jolie Fille de Perth*, mais ses deux impérissables chefs-d'œuvre sont *L'Arlésienne* [2] et *Carmen*. Ce dernier, drame lyrique, triomphe dans tous les pays du monde. Les Allemands ont la plus grande admiration pour Bizet et Nietzsche déclarait que *Carmen* était *l'opéra des opéras*. Bizet est mort à 37 ans, à Bougival, juste trois mois après la première de *Carmen* qu'une cabale avait tenté de saboter. La revanche fut éclatante mais Bizet n'était plus là pour être témoin de sa propre gloire.

[1] Œuvre musicale pour soli, chœur et orchestre.
[2] Musique de scène pour accompagner le drame d'Alphonse Daudet.

CHANT

MARIE MAGDELEINE

Air de *Meryem* (fragment)

Paroles de
Louis GALLET

Musique de
MASSENET

Lent et triste

pp

Ô Bien-Ai - mé, ô Bien-Ai - mé Sous ta sombre cou-

- ronne Ton front sanglant ray - onne Ton front ray - on - ne, Plus que le front d'un

Roi! Ô Bien-Ai - mé, ô Bien-Ai - mé Ton front sanglant ray -

- on - - - ne Plus que le front d'un Roi! La gloire é - ter -

ff

- nel - le dé - ja t'il - lu - mi - ne Le ciel — t'ap - pel - - -

pp *mf* *f*

- le, ô Bien-Ai - me, ô Bien-Ai - mé Maî - tre! ô

ff

Maî - tre! Ne m'a - bandon - ne pas!

Autorisation Heugel et Cie Tous droits réservés

A. L. 21,064

16

THÉORIE

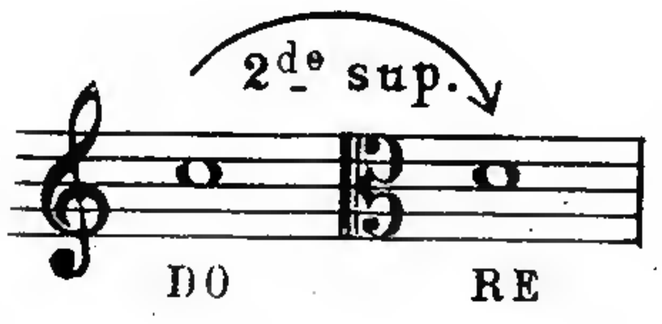
LA TRANSPOSITION (*fin*)

La Transposition orale consiste à substituer mentalement au fur et à mesure de la lecture, la note transposée à la note écrite.

Cet exercice demande un grand entraînement et, avant tout, une connaissance parfaite de toutes les clefs.

Voici un tableau indiquant, par intervalle, la clef nécessaire pour transposer.

Nous supposons le texte initial écrit en Ut et en clef de Sol.

Transposition				
à la 2de supérieure ou 7me inférieure		clef d'Ut 3e
» 3ce	» 6te	»		» de Fa 4e
» 4te	» 5te	»		» d'Ut 2e
» 5te	» 4te	»		» de Fa 3e
» 6te	» 3ce	»		» d'Ut 1re
» 7me	» 2de	»		» d'Ut 4e

Faire les exercices: de Respiration _ P. 95
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 95

A.L.21,064

Ceci confirme l'utilité des clefs dont nous avons déjà fait un exposé dans le Livre III p. 112

En plus de la lecture dans toutes les clefs, il est indispensable pour la transposition mentale ou orale, de bien connaître la règle des modifications des altérations accidentelles.

Cette question assez complexe dépasse le cadre du programme et nous renvoyons ceux qui désireraient la connaître à un ouvrage spécialisé, s'adressant à des élèves qui poursuivent des études musicales supérieures.

EXERCICES

ff

mf

rall.

Modéré ♩= 100

EMILE PASSANI

Ie

2

IIe

IIIe

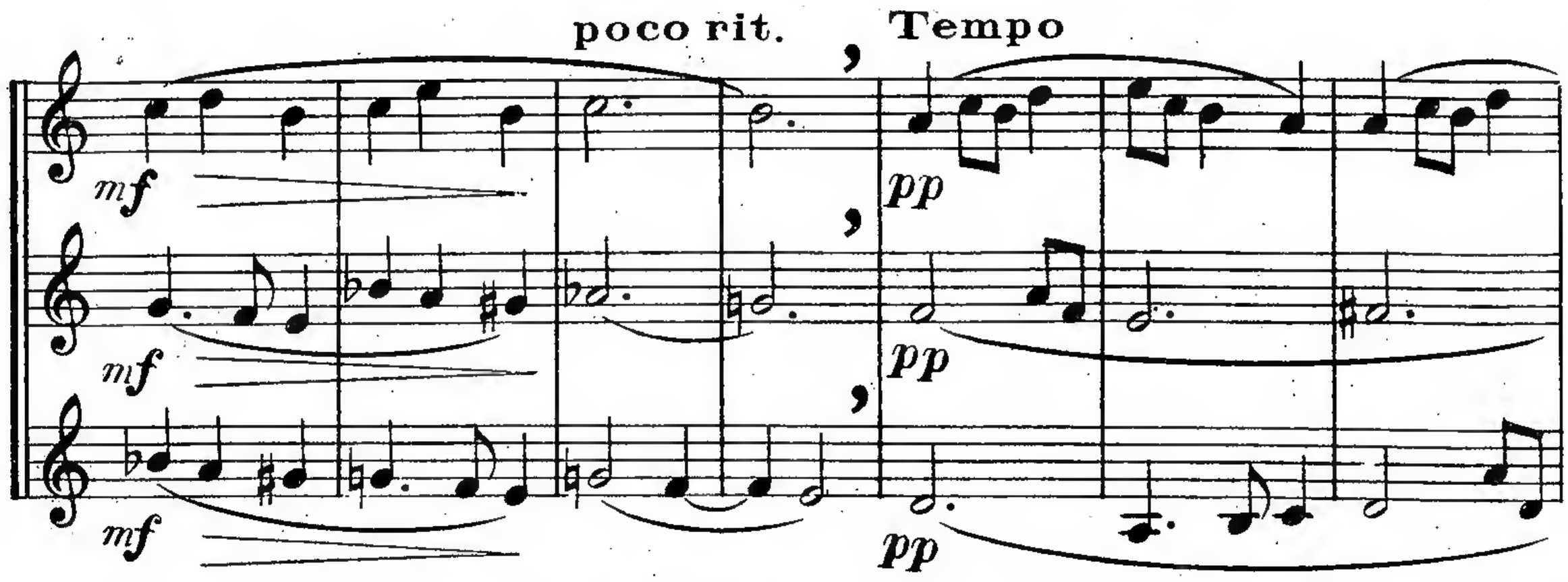
p

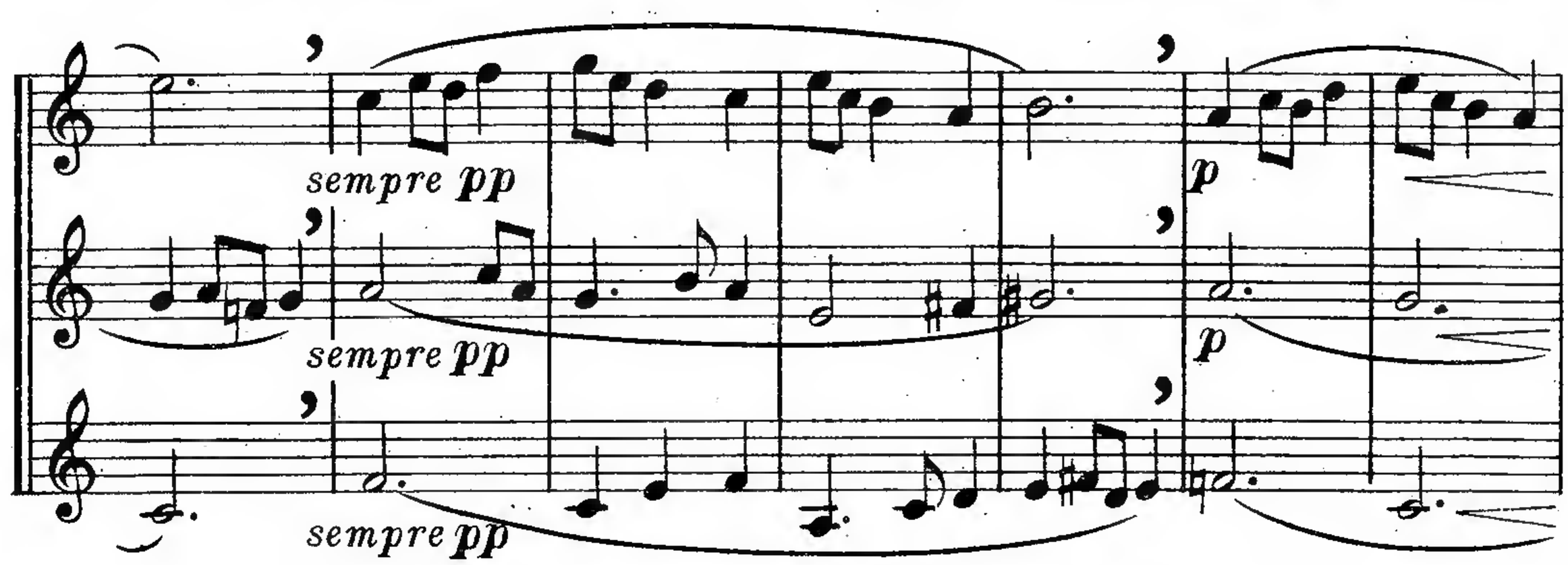
mf

p

cresc.

f





Faire des dictees musicales

CHANT

SOLEIL

Duo pour voix égales

Poeme de
Guy ROPARTZ

Musique de
César FRANCK

Allegro giocoso

SOPRANO

ALTO

f

In_cen_di_ant les ho_ri_zons, Au ciel

clair le so_leil rou_geoi_e; Il met au toit bleu

des mai_sons, Comme une au_ré_o_le de

pp

joi_e, Comme une au_ré_o_le de joi_e.

dolce

Les fil_let_tes au teint bru_ni, Dont les

poco cresc.

— les fa_ran _ do _ les ri _ eu _ ses, Se dé _ rou_lent —

poco cresc.

fa _ ran _ do _ les ri _ eu _ ses, Se dé _ rou _ lent

— à l'in_fi _ ni, Dans les grands prés bordés d'y _

à l'in_fi _ ni, Dans lesgrandsprés bor _ dés d'y _

f

_ eu _ ses, Lan_cent dans l'air leurs ri_res frais, —

f

_ eu _ ses, Lan_cent dans l'air leurs ri_res

dim.

Gazouillis d'oi_seaux sur la bran _ _ che; Et le

dim.

frais — Gazouillis d'oi_seaux sur la bran_che;

pp

vieil é _ cho des fo _ rêts, Ra _ jeu _ nit à

pp

Et le vieil é _ cho des fo _ rêts, Ra _ jeu_nit à

f

leur — gaî_té fran_che. Leurs cos _ tu _ mes aux tons di_vers

f

leur gaî_té fran_che. Leurs cos _ tu _ mes aux tons di_vers

Rou - ge flam - bant ou jaune o - ran - ge, Sur le

Rou - ge flam - bant ou jaune o - ran - ge, Sur le

dim. *dolce*

som - bre des ar - bres verts, Pro - mè - nent un re -

dim. *dolce*

som - bre des ar - bres verts, Pro - mè - nent un re -

molto dolce

- flet é - tran - ge. Dans cet é - pa - nou - is - se -

molto dolce

- flet é - tran - ge. Dans cet é - pa - nou - is - se -

ppp

- ment, Un ray - on d'es - pé - ran - ce ro - se Glis - -

ppp

- ment, Un ray - on d'es - pé - ran - ce ro - se Glis - -

- se dé - li - ci - eu - se - ment, Au cœur fer - mé des plus mo -

- se dé - li - ci - eu - se - ment, Au cœur fer - mé des plus mo -

Pour finir

ff

- ro - ses. Comme une au - ré - o - le de joi - e.

ff

- ro - ses. Comme une au - ré - o - le de joi - e.

Autorisation de MM. Enoch et Cie Editeur Paris

HISTOIRE

SAINT-SAËNS 1835-1921

Né à Paris le 9 octobre 1835, de parents normands, Camille Saint-Saëns, dès son jeune âge, montra des dispositions extraordinaires pour la musique: on le comparait à Mozart. Sa grand'tante lui fit travailler le piano et le solfège. Pendant ses moments de récréation, il s'amusait à improviser de petits airs, ce qui décida ses parents à faire développer ses aptitudes musicales.

A 11 ans, il donnait son 1er concert à la salle Pleyel,[1] à Paris. Il perfectionna sa technique pianistique avec Stamaty, puis entra au Conservatoire pour y suivre les classes d'orgue, d'harmonie et de composition.

Après son échec aux épreuves du concours de Rome, Saint-Saëns, ne se décourageant pas, écrivit 3 symphonies, dont la plus célèbre est celle en ut mineur, avec orgue.

Organiste, il composa pour cet instrument des pièces dont le style et la forme se rapprochent de celles de J. S. Bach.

Pendant quelques années il fut professeur de piano à l'école Niedermeyer, puis organiste du grand orgue de la Madeleine à Paris où son don d'improvisateur était très remarqué.

Ayant fait la connaissance de Liszt, Saint-Saëns fut subjugué par le talent de ce grand artiste. Peu de temps après leur première entrevue, les deux hommes étaient liés d'une profonde amitié.

Suivant les conceptions de Berlioz et de Liszt, Saint-Saëns écrivit 4 poèmes symphoniques pour orchestre: *Le Rouet d'Omphale, Phaéton, La Danse Macabre, La Jeunesse d'Hercule.*

Sa fécondité est intarissable: des sonates, des trios, des quatuors, un quintette sortent de sa plume avec une facilité extraordinaire.

Puis viennent 5 concertos pour piano et orchestre, des morceaux de concert pour différents instruments, *La Marche Héroïque,* dédiée à la mémoire du peintre Henri Regnault tué à la guerre de 1870, *Le Déluge, La Lyre et la Harpe,* des mélodies, des chœurs, des motets, des messes, des psaumes, *L'oratorio de Noël,* 3 concertos pour violon et orchestre.

C'est son opéra biblique *Samson et Dalila* qui le rendit populaire Au théâtre, il donne encore *Le Timbre d'Argent, La Princesse jaune, Etienne Marcel, Henri VIII, Proserpine, Ascanio, Les Barbares, Déjanire, L'Ancêtre.*

Malgré toutes ses occupations, il trouve le temps d'écrire des études critiques sur la musique et les musiciens; elles sont réunies en plusieurs volumes dont: *Harmonie et Mélodie, Ecole buissonnière.*

C'est une des plus grandes gloires Françaises que la musique a perdue le 16 décembre 1921, lorsque Saint-Saens s'éteignit à Alger.

[1] Petite salle de concert, dans l'immeuble du facteur de Piano Pleyel rue Rochechouart (Paris) salle aujourd'hui disparue

---

Présentation de disques
Revoir chant: Air de Méryem
A.L.21,064

17

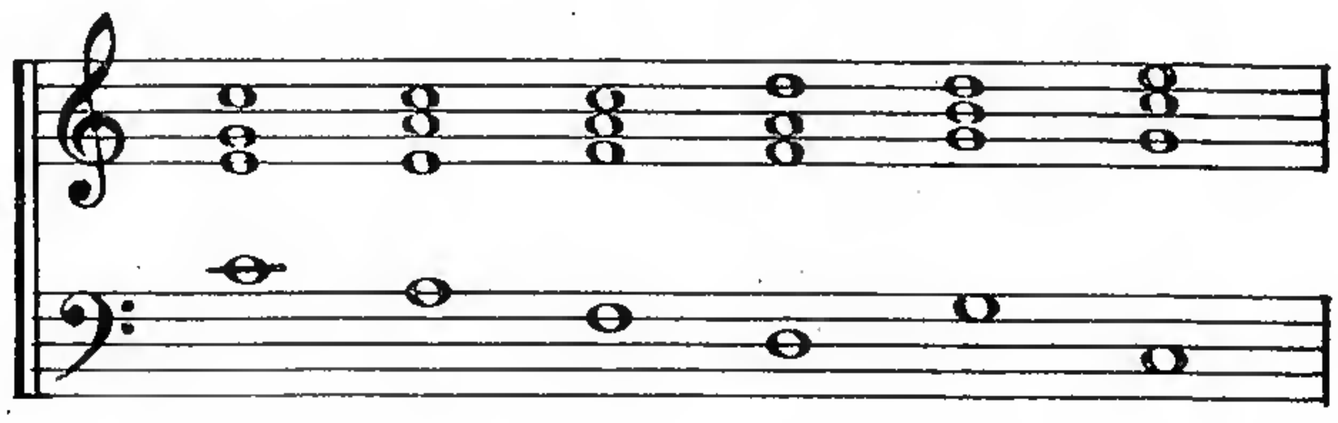
THÉORIE

ENCHAÎNEMENT DES ACCORDS

Chanter l'exercice ci-dessous:

1) Pour *3 voix égales*

2) Pour *4 voix mixtes*

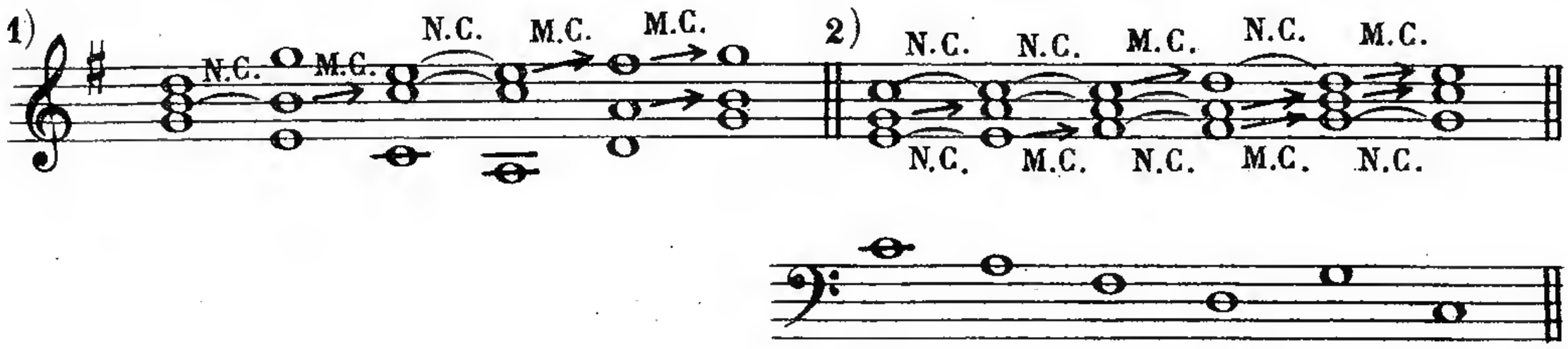


Vous venez de chanter une suite d'accords ou, pour employer le terme exact: vous avez *enchaîné* une suite d'accords.

Cela s'est fait sans aucune difficulté, avec l'impression d'un déroulement naturel, sans heurts, comme sur un terrain parfaitement plat et uni.

Pourquoi cette impression de facilité?

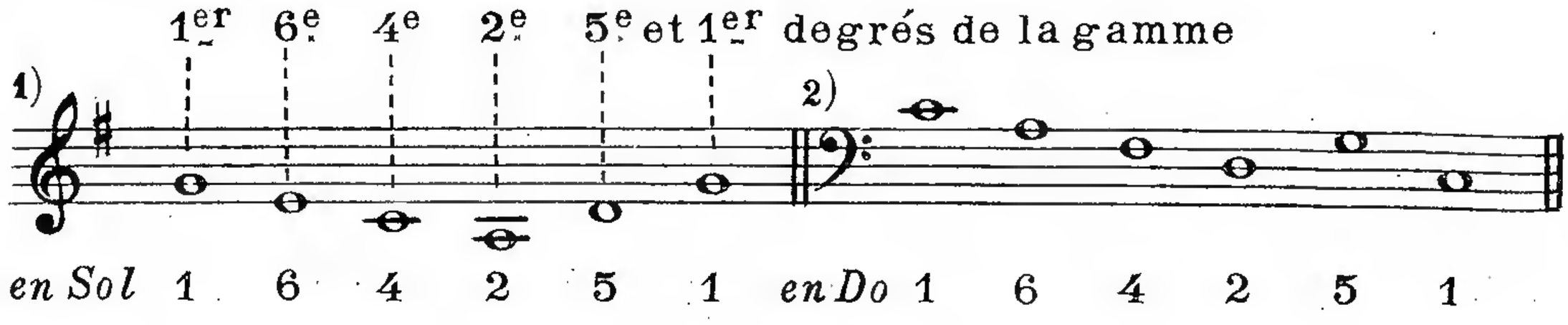
Simplement parce qu'en *enchaînant* ces accords, nous avons utilisé le plus souvent des *notes communes*, c'est-à-dire celles qui demeurent d'un accord à l'autre, et des *mouvements conjoints* (intervalles de tons et ½ tons)



N.C. notes communes indiquées par une liaison
M.C. mouvements conjoints indiqués par la flêche

Faire les exercices: de Respiration _ P. 95
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 95

Seule la voix grave, ou inférieure, s'inscrit en intervalles disjoints car elle doit faire entendre les notes *fondamentales* des différents accords placés sur les



Lorsqu'on chante à 4 voix des accords de 3 sons il est nécessaire d'attribuer à l'une ou à l'autre des parties la redite d'une des notes de l'accord. Grâce à cette redite, appelée note *doublée* ou *redoublée*, il est encore plus aïsé d'user des *notes communes* et des *mouvements conjoints*.

Les notes doublées sont indiquées en noires.

Ainsi les obstacles sont réduits au minimum Nous le répétons le terrain est aplani au mieux; l'exécution est aisée. On peut le constater en reprenant chaque voix isolément.

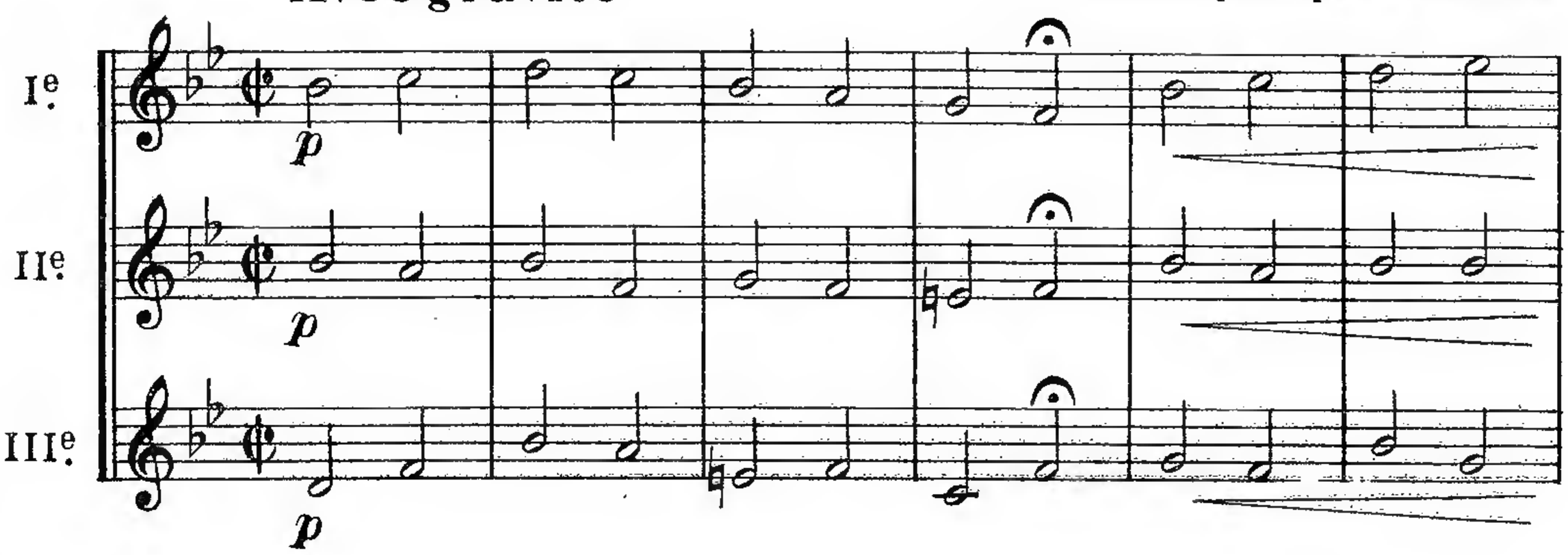
Ce sont là les principes essentiels de l'enchaînement des accords tels qu'ils sont exposés dans les ouvrages pédagogiques spécialisés, appelés *Traités d'Harmonie*.

EXERCICES

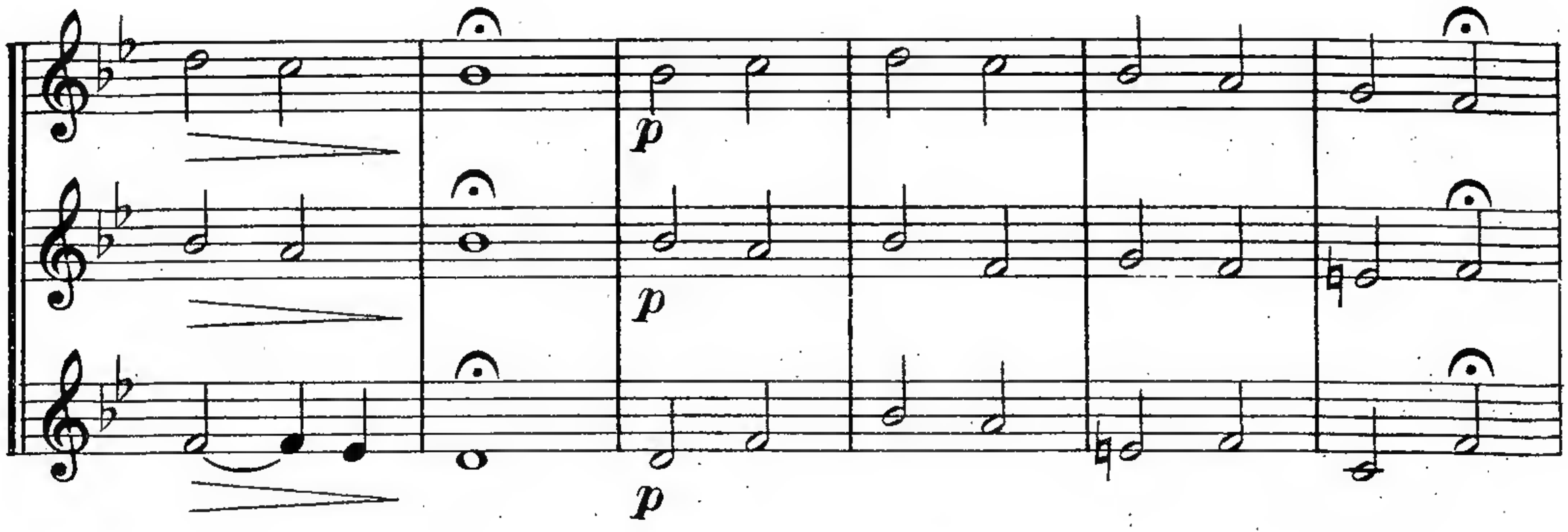
SCHUMANN [1]

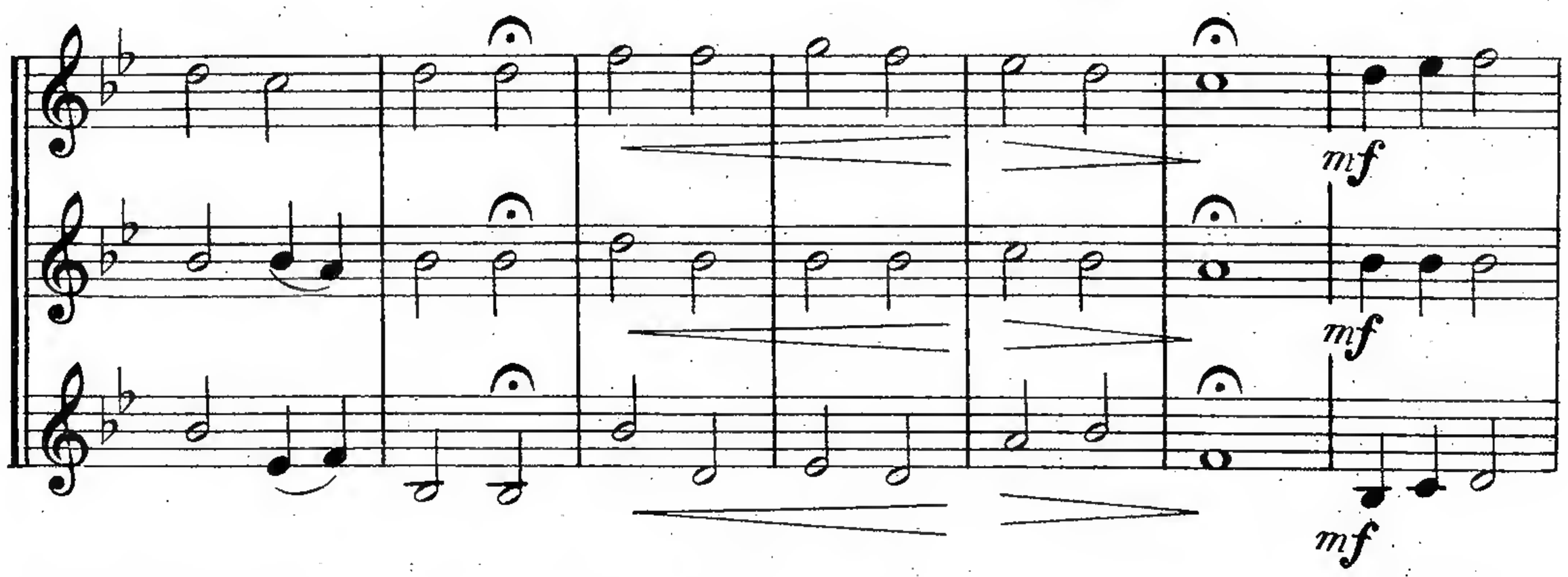
Transcription par A. DROUIN

Avec gravité



(1) Existe sous le titre *Petit choral*, avec paroles (A. Leduc, éditeur)





Faire des dictées musicales

HISTOIRE

CÉSAR FRANCK (1822-1890) - VINCENT D'INDY (1851-1931)

César Franck

Bien qu'il soit né à Liège, le 10 décembre 1822, César Franck est français par son style musical.

Après avoir fait de sérieuses études au Conservatoire de sa ville natale, il vint à Paris où son père le présenta au Conservatoire.

A 13 ans il était admis dans les classes de piano, de contrepoint et d'orgue; il obtenait le 1er grand prix de piano à 15 ans; à 18 ans le 1er prix de fugue et à 19 ans le 1er prix d'orgue.

Pourvu de ces trois diplômes, il retourne en Belgique. Son séjour y fut de courte durée, car en 1843 il se fixa à Paris comme professeur de piano.

Après avoir été organiste d'une petite église, il entra comme maître de chapelle à Ste-Clotilde; quelques années plus tard, il fut nommé titulaire du grand orgue de cette église, poste qu'il occupa plus de 30 ans.

Professeur d'orgue au Conservatoire à la mort de son maître Benoist, il exerca une influence considérable sur les élèves dont il avait à diriger les études. Improvisateur remarquable, il indiquait à ses disciples les beautés d'un thème et les moyens de le développer.

César Franck fut le créateur de la composition cyclique, c'est-à-dire d'une œuvre en plusieurs parties ou morceaux qui sont tous bâtis sur le même thème. Sa symphonie en *ré* pour orchestre et sa sonate en *la* pour piano et violon sont des exemples du genre.

Il a créé un style harmonique basé sur le chromatisme et a trouvé des effets jusqu'alors inconnus grâce aux modulations et à certains rapports entre les tonalités.

Obligé pour vivre de réserver une grande partie de son temps au professorat, il put cependant, grâce au labeur auquel il s'astreignit, écrire de nombreux ouvrages et même des œuvres de longue haleine parmi lesquelles: 2 oratorios: *Rédemption* et les *Béatitudes;* une messe, des motets, des pièces d'orgue dont les 3 célèbres *Chorals;* le *Psaume CL* pour chœur et orchestre. Pour le piano: *Prélude, Choral et Fugue; Prélude, Aria et Finale;* des poèmes symphoniques pour orchestre: *Les Eolides, Le Chasseur maudit, Les Djinns, Psyché* (avec chœurs) 4 trios, un quatuor à cordes, un quintette pour piano et cordes; 2 opéras: *Hulda* et *Ghiselle,* une symphonie, une sonate pour piano et violon, des mélodies, enfin quelques chœurs pour la jeunesse.

On doit à César Franck l'honneur d'avoir donné à notre pays une école remarquable d'organistes et de symphonistes parmi lesquels Vincent d'Indy, Gabriel Pierné, Henri Dallier, Samuel Rousseau, Auguste Chapuis, Paul Vidal, Marty, Duparc, de Bréville, E. Chausson, Ch. Bordes, Guy Ropartz, L. Vierne, Ch. Tournemire.

Franck est mort à Paris le 8 novembre 1890.

A L. 21.064

Vincent d'Indy

Fondateur de la *Schola Cantorum* avec Charles Bordes et Alexandre Guilmant, Vincent d'Indy est une des gloires musicales de notre pays. Compositeur de grand talent, il fut également un professeur et un chef d'orchestre remarquables. Elève de César Franck, il continua l'œuvre de son maître. Mais, si la musique de celui-ci est intérieure, celle de Vincent d'Indy reflète l'action.

Né à Paris le 27 mars 1851, Vincent d'Indy descend d'une vieille famille de l'Ardèche. Sa grand' mère se chargea de ses premières études musicales. En dehors de ses études classiques, il travailla le piano avec Diémer et Marmontel. Plus tard il entreprit l'étude de l'harmonie avec Lavignac.

C. Franck fut son professeur d'orgue et de composition. Il fut l'un des disciples les plus dévoués à la mémoire de son maître.

Après plusieurs voyages en Allemagne où il rencontra Liszt et Wagner, d'Indy subit l'influence de ce dernier à la suite de représentations données à Bayreuth.

D'Indy fut surtout un grand symphoniste: il a agrandi la conception de Franck dans le développement de la forme cyclique.

Il tint aussi à se rendre compte des difficultés techniques des instrumentistes de l'orchestre et des chanteurs de chorales. Pour cela il accepta l'emploi de second timbalier aux Concerts Colonne, puis dirigea les répétitions des chœurs de Lohengrin sous la direction de Ch. Lamoureux. Par ailleurs il fut chargé de la direction de la classe d'orchestre du Conservatoire de Paris.

Le théâtre lui doit: *Le Chant de la Cloche, Fervaal, L'Etranger, La Légende de St-Christophe*. Dans ce dernier ouvrage d'Indy a tenté la fusion des genres opéra, oratorio et symphonie...

Il écrivit 3 symphonies pour orchestre dont une avec piano;[1] des sonates, trios, quatuors, un quintette; un cours de composition musicale en 3 volumes, des pièces pour piano; *Wallenstein, Istar,* poèmes symphoniques. Il fit revivre des ouvrages qui étaient tombés presque dans l'oubli, tels que *Orféo, Le Couronnement de Poppée, Le Retour d'Ulysse*, de Monteverdi; *Hippolyte et Aricie, Dardanus* de Rameau etc.

Au point de vue littéraire, il publia un livre sur César Franck, un sur Beethoven et avait entrepris un ouvrage sur Richard Wagner quand la mort le surprit.

Entouré de ses disciples, Vincent d'Indy mourut à Paris le 2 décembre 1931.

D'Indy reste l'une des plus belles valeurs de la musique française. S'il fut wagnérien par la technique, sa pensée resta lumineusement française. Le folklore cévenol, dont il sut faire un merveilleux usage, l'a préservé de tout envoûtement.

(1) La Symphonie Cévenole

CHANT

LE BOUQUET DE PRINTEMPS

VINCENT D'INDY

Moderato
Ie
IIe
IIIe
f
1_ Le grand ma_ tin me suis le _ vé; J'en_tends le
2_ Dans mon jar_ din je suis al _ le;
1_ De grand ma _ tin
2_ Dans mon jar _ din

ros_si_gnol chan _ ter, Qui dit sa chan_son bien gail_
ros _ signol chan _ ter, Le ros_si_gnol
me suis le _ vé,
je suis al _ lé,
Le ros_si_gnol
_lar_de_ment, Voi_ci le prin_temps, Oh! Jo_li mois de
chan _ te gail _ lar _ de _ ment
chan _ te gail _ lar _ de ment

Autorisation Rouart-Lerolle et Cie

A L 21,064

Mai, que tu es char - mant, que tu es char - mant!

Oh! Jo - li mois de Mai, que tu es char - mant!

Jo - li mois de Mai, que tu es char - mant!

3 - Trois ro-ses blan-ches j'ai cou - pées; J'en-tends le
4 - A ma mie je les ai por - tées;

3 - Trois ro-ses blan - ches j'ai cou -
4 - A ma mi - e, à ma

3 - Trois ro-ses blanches j'ai cou-pées,
4 - A ma mie je les ai por-tées,

ros - si - gnol chan - ter, Qui dit sa chan-son bien gail-

- pées, J'en-tends le ros-si-gnol, Qui chan - te bien gail-
mie je les ai por-tées, L'oiseau

J'en-tends le ros - si - gnol chanter, Il dit sa chan -

- lar - de - ment, Voi-ci le prin-temps, Oh! Jo-li mois de

- lar - de - ment, Voi - ci le printemps,

- son bien gaillar-de - ment, C'est le printemps,

Mai, que tu es char - mant, que tu es char - mant!

mf

Oh! Jo - li mois de Mai, que tu es char - mant!

mf

Jo - li mois de Mai, — que tu es, que tu es char - mant!

Un peu plus lent *retenu et expressif*

pp

5 Ten - dre - ment, bien tendre - ment l'ai embras -

p

5 Sur son cœur je les ai pla - cées; bien ten - dre -

pp

5 Sur son cœur je les ai pla -

Plus lent encore

p

- sée; Ten - dre - ment l'ai embrassée; Oh!

p

- ment. Ah!

mf

- cées; Bien tendrement, bien ten - drement l'ai em - bras - sée;

Vite

ff

Puis, lui ai dit: A une autre an - née, à une autre an - née!

ff

Puis... lui ai dit: A une autre, à une autre an - née!

ff

Puis... lui ai dit: A une autre, à une autre an - née!

HISTOIRE

FAURÉ (1845-1924) - DEBUSSY (1862-1918)

Gabriel Fauré

G. Fauré est une des plus pures gloires musicales françaises. La perfection de son style et sa personnalité l'ont classé comme chef d'école.

Né à Pamiers dans l'Ariège le 13 mai 1845, G. Fauré était le fils d'un inspecteur primaire qui devint Directeur de l'Ecole normale de Foix. Ayant constaté les dispositions musicales du jeune Gabriel, son père l'envoya suivre les cours de l'école Niedermeyer.

Cette école prenait des pensionnaires et formait spécialement des organistes et des maîtres de chapelle, ce qui n'empêchait pas de donner en outre aux futurs artistes une instruction générale et une éducation complète.

Après avoir suivi l'enseignement de Saint-Saëns dans cette école, G. Fauré se rendit à Rennes où il occupa une place d'organiste pendant 4 ans. Appelé à Paris au poste de maître de chapelle de St-Sulpice, puis organiste à St-Honoré d'Eylau et à la Madeleine, il travaille, perfectionne son style, compose ses célèbres mélodies et ses 2 quatuors pour archets et piano.

Il succéda à Massenet comme professeur de composition au Conservatoire, dont il fut nommé directeur lors de la retraite de Th. Dubois.

Ayant peu écrit pour le théâtre le nom de G. Fauré n'est pas très répandu dans le grand public, mais les auditeurs des concerts symphoniques et de musique de chambre l'apprécient à sa vraie valeur.

On le compare souvent à Schumann. Cependant les mélodies de Fauré sont plus ciselées et l'harmonie en est plus subtile. La ligne mélodique d'une grande simplicité, s'adapte étroitement au poème et l'écriture pianistique est élégante.

Au théâtre, il a donné *Prométhée, Pénélope, Le Voile du bonheur, Caligula, Shyloh, Pelléas et Mélisande.* Ces derniers ouvrages ne comportent que de la musique de scène.

Sa musique de chambre comprend 2 sonates pour violon et piano, 2 quatuors et 2 quintettes pour archets et piano; 1 thème et variations, des nocturnes, des barcarolles, des impromptus pour le piano; des pièces pour violon, violoncelle; plusieurs recueils de mélodies entre autres: *La Bonne Chanson, L'Horizon Chimérique, La Chanson d'Eve,* plusieurs chœurs dont le *Cantique de Jean Racine.* Fauré est un magnifique compositeur de mélodies dont le génie a splendidement épousé celui de Verlaine. Son art mélodico-harmonique, aux cadences et aux modulations inattendues, est indifférent par contre à la couleur des timbres au point que *Pénélope* a du être orchestrée par quelques-uns de ses élèves.

G. Fauré s'éteignit à Paris le 4 novembre 1924.

Son *Requiem* pour chœurs, soli et orchestre est connu dans le monde entier. On le joue souvent au concert. Si Fauré n'avait composé que ce *Requiem* il devrait déjà être considéré comme un des grands compositeurs du XX^e siècle.

Claude Debussy

Surnommé Claude de France par Gabriel d'Annunzio, Claude Achille Debussy est né le 22 août 1862 à St-Germain-en-Laye; il meurt à Paris le 26 mars 1918.

Il entra au Conservatoire en 1873 où il suivit les classes de Marmontel, Lavignac et Guiraud.

En 1884, il obtint le grand prix de Rome avec la cantate *L'Enfant prodigue*. A la villa Médicis, il composa plusieurs œuvres importantes dont *La Damoiselle élue* qu'il écrivit sous l'impulsion du mouvement préraphaéliste.(1) Puis il se rendit à Moscou où lui fut révélée la musique russe. Il avait étudié la musique hindoue.

En raison des études très complètes qu'il avait faites, son génie fut aidé par la création d'effets nouveaux, tant harmoniques qu'orchestraux. Sa mélodie est toujours simple et naturelle. En outre, Debussy s'est astreint et a réussi à traduire dans ses mélodies l'accent du parler.

Il est véritablement le poète de la musique, surtout dans ses œuvres pour orchestre: *Prélude à l'après-midi d'un faune, La Mer, Trois Nocturnes, Ibéria*.

Pour le piano, ses recherches de sonorité l'ont amené à une technique nouvelle. La *Petite suite*, les *2 Arabesques* et les deux recueils de *Préludes* nous le prouvent.

Mais c'est surtout l'apparition de *Pelléas et Mélisande* en 1902 qui marque une date dans l'histoire de la musique. Debussy se débarrasse ici des vieilles formules de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, telles qu'elles étaient en honneur jusque là.

L'orchestre souligne l'action mais ne couvre pas la déclamation, le récitatif est continu, s'opposant à la symphonie continue chez Wagner et à la mélodie continue chez les Italiens. Après des représentations quelque peu houleuses, le succès vint peu à peu et, aujourd'hui, *Pelléas et Melisande* est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de la musique lyrique moderne française, ainsi que nous l'avons dit dans la leçon 13.

Après avoir enfin connu la gloire, Debussy écrivit des chœurs sur des poèmes de Charles d'Orléans, *Le Martyre de St-Sébastien*, une sonate pour flûte, alto et harpe. Auparavant il avait écrit un quatuor à cordes

Avant Debussy, la musique française se trouvait dominée par la musique allemande dont le maître suprême était Wagner. L'auteur de *Pelléas et Mélisande*, en révélant aux musiciens de nouvelles conceptions dans l'art d'écrire, porta un décisif coup d'arrêt à l'hégémonie wagnérienne et il ouvrit des voies jusqu'alors inconnues aux jeunes générations. Il fut vraiment un libérateur de l'harmonie, un grand réformateur. De nombreux artistes, dont Maurice Ravel, ont été grandement éclairés par ses admirables découvertes. La France peut être fière d'un tel génie créateur dont le rayonnement est universel. Debussy, pour employer l'expression baudelairienne, reste l'un des *phares* de l'humanité, car sa gloire est aussi grande que celle d'un Bach, d'un Mozart, d'un Beethoven et d'un Wagner.

(1) Retour au style et à la technique qui précédèrent ceux de Raphaël.

18

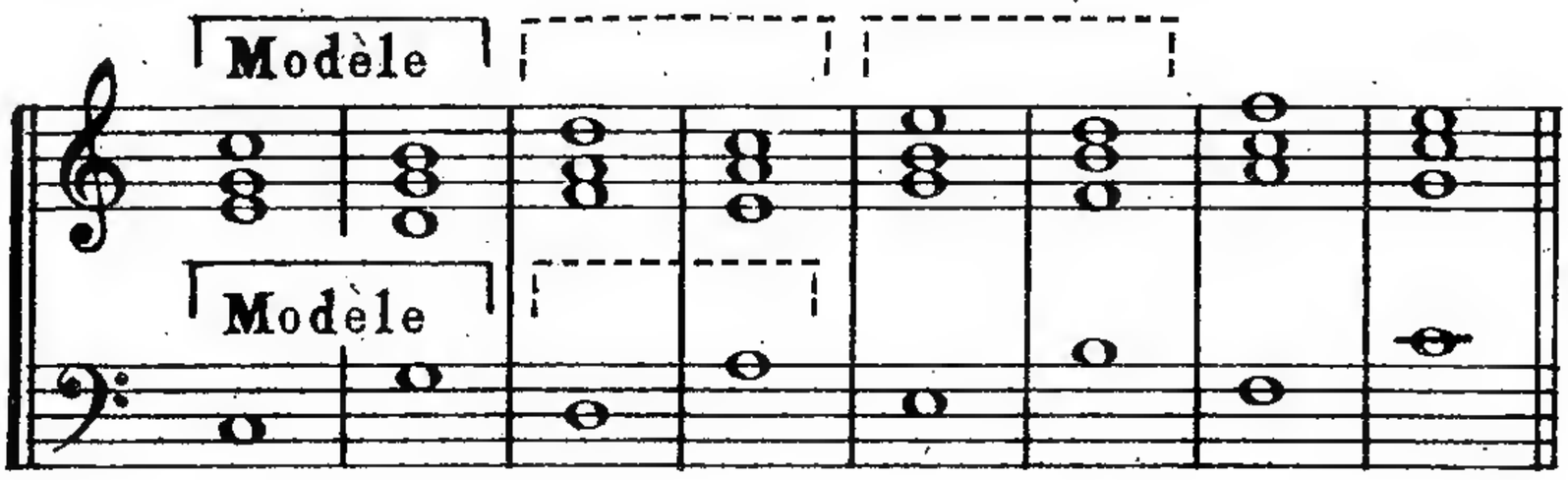
THÉORIE

MARCHES ET CADENCES HARMONIQUES

Lorsqu'un dessin mélodique se reproduit symétriquement on l'appelle *Marche harmonique*.

Exemple:

Une marche est *ascendante* lorsqu'elle va du grave à l'aigu; inversement, elle est *descendante*.



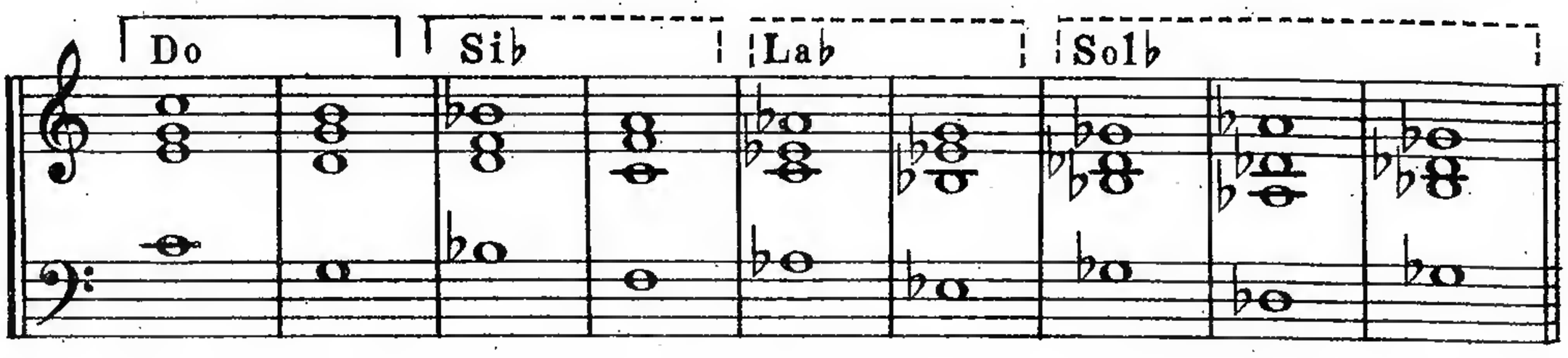
Marche ascendante

Marche descendante

Les marches ci-dessus sont appelées *unitonales* parce qu'elles restent dans le même ton.

Faire les exercices: de Respiration - P. 95
» » » : de Vocalises et d'Articulation - P. 95

La suivante est *modulante*, en raison des changements de ton à chaque dessin mélodique provenant du modèle.



La Cadence Harmonique est une sorte de ponctuation dans le discours musical. Elle se présente sous la forme d'une succession d'accords (2, 3 ou 4) aboutissant à une conclusion

On en distingue **5** catégories:

1_ *Cadence Parfaite*

Lorsque l'avant-dernière note basse est la dominante et qu'elle va à la tonique.

1bis Cadence parfaite avec *6te Napolitaine*

Lorsque les 2e et 6e degrés de la gamme sont baissés d'un demi-ton (altération descendante)

2_ *Cadence imparfaite*

Lorsque la dominante descend à la médiante ou 3ce

3_ *Demi-Cadence*

Lorsque le repos se fait sur le 5e degré

4_ *Cadence Rompue*

D 6.e degré

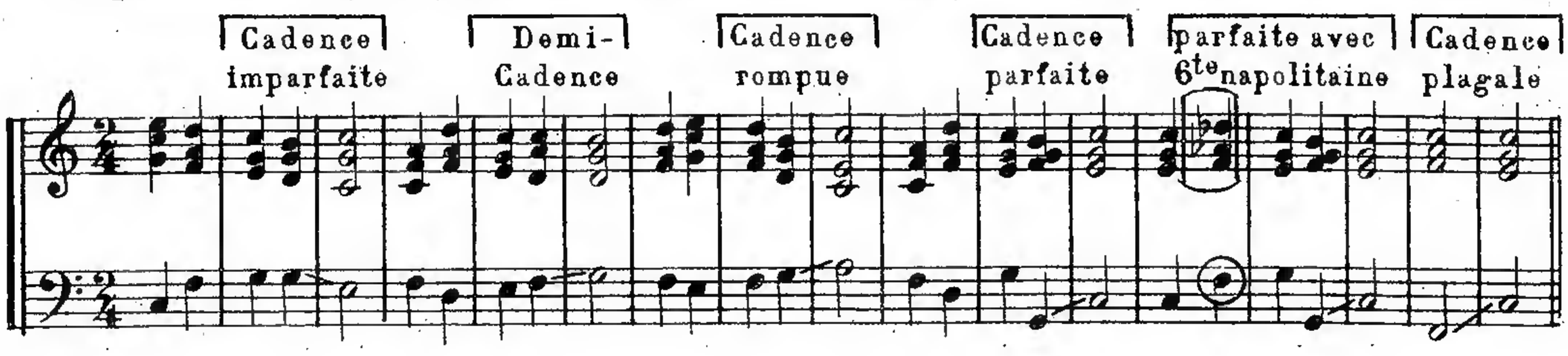
Lorsque la dominante va sur un autre degré que la tonique, principalement sur le 6^{me}

5_ *Cadence Plagale*

S. D. T

Lorsque l'accord du 4.e degré (sous-dominante) s'enchaîne à l'accord du premier degré (tonique)

Le professeur qui dispose d'un piano, pourra jouer les exemples ci-dessous



EXERCICE

MARCEL DUPRÉ
Directeur du Conservatoire
National de Musique

Faire des dictées musicales

CHANT

SOIR

Poésie de
ALBERT SAMAIN

Musique de
GABRIEL FAURÉ

Andante molto moderato
Voi - ci que les jar-dins de la nuit vont fleu-
- rir. Les li - gnes, les cou-leurs; — les
sons — de-vien - nent va - gues: Vois!
le dernier ray-on a - go-nise à tes ba - gues. — Ma
sœur en - tends-tu pas — quel-que cho - se mou-
p
dolce sempre
- rir? — mets sur mon front tes mains fraî-ches comme une eau
pu - re mets sur mes yeux tes mains dou-ces com-me des

Autorisation J. Hamelle

A. L. 21,064

cresc.

fleurs, — Et que mon âme où vit le goût se_cret des

p

pleurs — soit — comme un lys fi_dèle et

cresc. 3 *f*

pâle à ta cein_tu_re —

p

C'est la pi_tié qui pose ain_si son doigt sur

poco *a*

nous — Et tout ce que la terre a de soupirs qui

poco *cresc.*

mon_tent. Il sem_ble qu'à mon

f

cœur en_i_vré le ra_con_tent Tes

sempre f

yeux le_vés au ciel — si tris_tes —

— et si doux. —

HISTOIRE

P. DUKAS (1865-1935) - M. RAVEL (1875-1937) A. ROUSSEL (1869-1937)

Après Fauré et Debussy trois grands noms illustrent à nouveau l'école française. Tous trois, bien différents et presque opposés entre eux par leur style, rayonnent de nos jours de tout le pouvoir de séduction de leur génie. Ils ont exercé et exercent encore une très nette influence sur les compositeurs de l'époque actuelle: ce sont Paul Dukas, Maurice Ravel et Albert Roussel.

Paul Dukas

Paul Dukas, né en 1865, mort en 1935, a peu écrit mais, professeur de composition au Conservatoire de Paris, on lui doit la formation de la plupart des jeunes talents actuels qui tous ont gardé une profonde et respectueuse admiration pour leur Maître.

Il a écrit pour l'Opéra un chef-d'œuvre: *Ariane et Barbe-Bleue* et pour l'orchestre le fameux *Apprenti sorcier*, poème symphonique inspiré par une ballade de Gœthe, en outre quelques œuvres de musique de chambre, une symphonie et enfin, un ballet: *La Péri*, joué souvent au concert, précédé de son admirable *Fanfare*.

Maurice Ravel

Né de mère basquaise le 7 mars 1875 à Ciboure, près de St-Jean-de-Luz, Maurice Ravel fut d'abord élève de Charles René, puis entra au Conservatoire de Paris dans les classes de Bériot pour le piano, de Pessard pour l'harmonie, de Gédalge pour la fugue et de G. Fauré pour la composition. Il ne parvint à obtenir que le second prix de Rome.

Dès l'apparition de ses premières œuvres, Ravel se fait remarquer par son écriture osée.

Il profita des idées neuves apportées par Debussy. Ses rythmes sont très caractéristiques et très affirmés. Son orchestre est très coloré; il se sert très souvent de la division des instruments à cordes dont il obtient des teintes douces par l'emploi de la sourdine, il utilise également la sourdine aux cors, trompettes et trombones.

Comme Debussy, Ravel a écrit des œuvres pour le piano; elles exigent des recherches de sonorité de la part du pianiste, par exemple: *La Sonatine, Jeux d'eau, Pavane pour une Infante défunte, Ma Mère l'Oye*, 2 concertos avec orchestre dont un pour la main gauche seule. Plusieurs ballets *Daphnis et Chloé, Boléro, La Valse*, dont furent tirées des suites d'orchestre. Une autre suite pour orchestre symphonique *Rhapsodie Espagnole*. Des mélodies, entre autres: *Histoires Naturelles, Schéhérazade, Mélodies Populaires Grecques, Mélodies Hébraïques*. Pour le violon, il écrivit *Tzigane*, sorte de concerto avec orchestre.

Sa musique de chambre comprend un quatuor à cordes, une sonate pour violon et violoncelle, *Introduction et Allegro* pour harpe, flûte, clarinette et quatuor à cordes, un trio, une sonate pour violon et piano.

A la scène, il donna aussi un opéra-bouffe: *L'Heure Espagnole.* Sa verve et son orchestration font penser aux grands classiques du XVIII^e^ siècle et particulièrement à Mozart. Il écrivit également *L'Enfant et les Sortilèges,* fantaisie lyrique en 2 tableaux d'après l'écrivain Colette.

Maurice Ravel est mort en 1937 à Paris.

Ravel a toujours été considéré comme l'une des plus hautes personnalités de la musique moderne dans tous les pays du monde

Albert Roussel

La même année que Ravel, en 1937, mourait à Paris un compositeur qui, de son vivant, était assez peu connu du grand public mais dont l'œuvre n'a cessé de s'imposer depuis sa disparition jusqu'à occuper maintenant l'une des premières places dans la littérature musicale de cette première moitié du XX^e^ siècle.

Albert Roussel, né à Tourcoing en 1869, d'une famille d'industriels, n'était pas destiné à la musique. Entre á l'Ecole Navale, il en sortit dans un bon rang.

Jeune officier de marine, il navigua pendant plusieurs années tout en consacrant ses loisirs à la musique. Il devait un jour *opter* définitivement pour la musique et abandonner la carrière navale.

A la Schola Cantorum, où il entra pour apprendre sérieusement son nouveau métier, ses maîtres furent E. Gigout et Vincent d'Indy, fondateurs de cette Ecole. Il devait lui-même enseigner plus tard la composition à la Schola.

De ses nombreux voyages en Orient, il rapporta des thèmes qui inspirèrent son opéra: *Padmavati* ainsi que *Les Evocations,* trois pièces pour orchestre. De toutes ses œuvres, la plus connue est *Le Festin de l'Araignée,* ballet créé en 1913. Citons encore: *Pour une Fête de Printemps, La naissance de la Lyre,* 4 symphonies, 1 sinfonietta pour orchestre à cordes, de nombreuses œuvres de musique de chambre, des mélodies, la *Suite en fa* et l'admirable *Bacchus et Ariane.*

Il ne faut pas perdre de vue que Debussy domine par son génie, et de très haut, toute la musique moderne depuis le début de ce siècle. Son influence a été et reste universelle. Sa carrière, trop brève, est le tournant qui a ouvert la voie nouvelle à la musique contemporaine. Après Debussy, Ravel fut le plus illustre et le plus prestigieux musicien de notre temps. L'esthétique de Debussy fut pour lui un enseignement fécond, mais il affirma sa forte personnalité par de subtiles inventions harmoniques et rythmiques. Après la mort de Debussy, il devint le plus haut représentant de l'Ecole française, devant d'autres remarquables musiciens parmi lesquels Albert Roussel conquit progressivement une place de choix.

Présentation de disques
A.I.24,064

19

THÉORIE

L'IMITATION_LE CANON_LA FUGUE

Imiter c'est reproduire plus ou moins exactement les gestes, les paroles, l'écriture de quelqu'un.

Au point de vue musical, c'est rejouer ou rechanter une phrase déjà entendue.

Les imitations sont de plusieurs sortes:

1º *Directe* lorsqu'une mélodie donnée est reproduite soit à l'unisson, soit à l'octave, soit à tout autre intervalle, de manière identique.

Les thèmes formant *imitations* sont écrits en grosses notes.

2º *Contraire* lorsque les intervalles sont inversés (descendants devenant ascendants et vice-versa)

Faire les exercices: de Respiration _ P. 95
» » » : de Vocalises et d'Articulation _ P. 95

3º *Par augmentation* ou *diminution* lorsque le *conséquent* est présenté avec des valeurs soit plus longues, soit plus courtes que l'*antécédent*.

Le Canon: Lorsque plusieurs voix s'imitant forment un thème strictement identique d'un bout à l'autre, sans aucune modification, il y a *Canon* (ex: ***Frère Jacques***)

Le *Canon* peut-être *doublé* (2 voix) *triplé* (3 voix) ou *quadruplé* (4 voix)

Exemple de *Canon perpétuel* à 4 parties (à chanter)

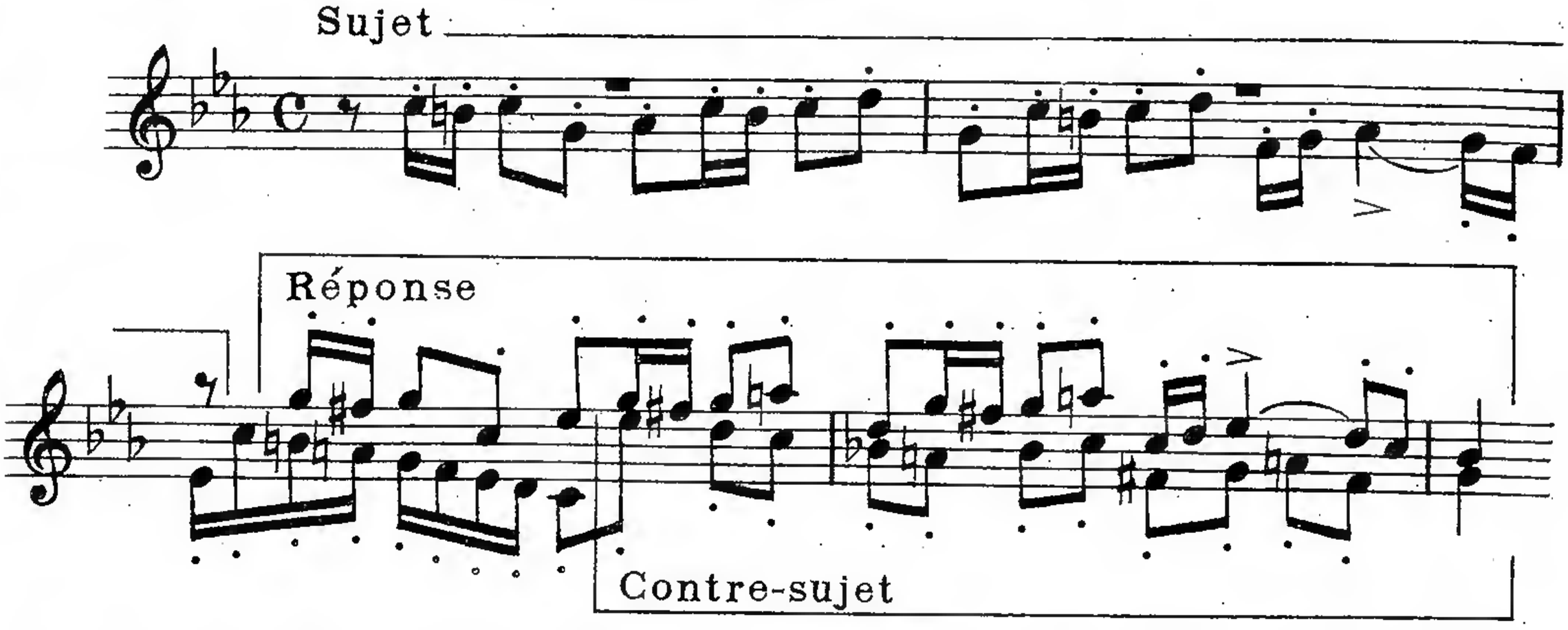
N.B. Toute mélodie ne se prête pas à l'écriture en Canon. Il faut qu'elle ait été conçue pour cela.

La Fugue est issue de l'*Imitation* et du *Canon*. C'est une composition construite selon des règles très strictes, sur un thème appelé: *Sujet* et dont l'imitation prend le nom de *Réponse*.

La Réponse est généralement écrite à la 5te supérieure, ou à la 4te inférieure du sujet.

Exemple:

Fugue II, *Clavecin bien Tempéré*. J.S.Bach



Un autre thème, appelé *Contre-Sujet*, se fait entendre en même temps que le *sujet*, soit au-dessus, soit au-dessous.

Le *Sujet*, la *Réponse* et le *Contre-Sujet* sont les éléments essentiels de la Fugue. Ils reparaissent constamment, soit complets soit fragmentairement.

La Fugue se caractérise par la continuité dans l'écriture Elle ne s arrête pas, elle marche constamment, elle *fuit* (fuga: fuite)

Avant qu'une phrase musicale ne soit terminée, une autre est déjà commencée dans une voix différente; cette autre phrase arrivant à son terme, une 3^{me} sera déjà en route et ainsi de suite jusqu'à la mesure finale.

EXERCICES

ARTHUR HOÉRÉE

poco rit.

NOEL-GALLON
Professeur au Conservatoire
National de Musique

Sans lenteur ♩. = 60

I^e
2
II^e
III^e

mf

dim.

p

mf

p
p
mf
mf
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
p
mf
p
mf
cres -
cres -
cres -
, rit.
- cen - do
- cen - do
- cen - do
f
f

ÉPOQUE CONTEMPORAINE
École Allemande - Dodécaphonisme

Nous voici arrivés à la période si féconde qui est la nôtre où l'abondance des compositeurs nous interdit de tous les citer.

Tel compositeur, que nous estimons aujourd'hui, sera peut-être oublié demain; tel autre, auquel nous ne prêtons que peu d'attention, pourra fort bien être considéré dans l'avenir comme un grand génie, c'est pourquoi nous nous garderons d'aucun commentaire.

Certains noms cependant s'imposent avec tant de netteté que nous leur consacrerons quelques lignes, destinées à situer leurs tendances, à dégager leur personnalité et à donner un bref aperçu de leurs œuvres.

Pour un grand nombre d'autres, nous ne pourrons faire plus que citer leur nom, en adoptant le principe du classement par "Ecole".

Ce que l'on peut toutefois avancer, sans craindre la contradiction, c'est l'extraordinaire vitalité de la musique pendant cette première moitié du XX^{ème} siecle.

La volonté de renouveau, l'esprit de recherche, d'expérimentation qui anime les jeunes compositeurs de tous pays, aboutit dans une certaine mesure à la transformation du langage musical, admise par certains, combattue par d'autres, mais qu'objectivement nous pouvons considérer comme déjà riche de réussites, et de promesses pour l'avenir.

École Allemande

Après Mendelssohn, Schumann et Brahms (voir pages 38 à 40) il convient de citer quelques noms de compositeurs qui furent eux-aussi des symphonistes et assurent la liaison avec les Temps modernes:

Anton Bruckner (1824-1896): 9 symphonies, 3 messes.

Gustav Mahler (1860-1911): 10 symphonies, cantates (le *Chant de la Terre, Chants pour les Enfants Morts*).

Hugo Wolf (1860-1903): surtout célèbre pour ses très beaux Lieder.

Richard Strauss (1864-1949): considéré comme l'héritier spirituel de Richard Wagner, il est sans conteste l'une des figures les plus représentatives de l'Ecole Allemande. Elevé par un père musicien lui même, il devait très jeune révéler des dons éblouissants, alliés à une solide culture puisée aux plus nobles sources de la tradition, tant sur le plan littéraire que musical. Comme un grand nombre de ses compatriotes, Richard Strauss poursuit deux carrières parallèles. celle de chef d'orchestre, l'un des meilleurs, -on a même dit le meilleur-, de son temps, au pupitre des plus grands orchestres symphoniques que des plus importantes scènes lyriques de l'Europe, et celle de compositeur. A ce dernier titre, il montre autant de valeurs, de dons inventifs, et d'habileté d'écriture comme musicien de théâtre que comme symphoniste. Connaissant admirablement toutes les ressources de la polyphonie instrumentale, il écrivit des œuvres d'une

splendeur orchestrale qui ne s'est pas démentie depuis les premiers Poèmes Symphoniques jusqu'à ses dernières œuvres, écrites alors qu'il était octogénaire. De son œuvre, très abondante et d'une grande variété de genres, se dégagent quelques caractéristiques essentielles: don inné de la mélodie, profond sens dramatique, fougue, grande richesse orchestrale. Dégagé de toute influence, il a crée un style qui lui est personnel et qui est en même temps représentatif de son époque et de son pays. Parmi ses très nombreuses productions citons:

Musique de chambre: sonates, quatuors, pièces pour piano, lieder.

Œuvres symphoniques: des symphonies: *Symphonie Domestique, Symphonie Alpestre*· des concertos et d'admirables Poèmes Symphoniques: *Don Juan, Till Eulenspiegel, Don Quichotte, Ainsi parlait Zarathoustra, Mort et Transfiguration* et ce que l'on considère comme son testament spirituel: *Métamorphoses*.

Musique dramatique: des drames lyriques: *Salomé, Electra, Ariane à Naxos;* comédie musicale: *Le Chevalier a la Rose.*

Musique de ballet: *La Legende de St. Joseph, Schlagobers* (crème fouettée).

Max Reger (1873-1916): organiste et compositeur. Quatre poèmes symphoniques, musique de chambre, œuvres pour orgue.

Suivent trois noms qui méritent une place spéciale par l'importance que va revêtir dans l'avenir le nouveau "système" dont ils se sont fait les apôtres:

Arnold Schœnberg (1874-1951): né à Vienne, est le pere du "dodécaphonisme" (voir plus loin) qui apparaît pour la première fois avec son célèbre *Pierrot Lunaire*. Autres œuvres: *Moïse et Aaron* (opéra-oratorio), *La Nuit Etoilée* (opéra), *Symphonie de chambre*.

Anton Webern (1883-1945): *Passacaille, Symphonie pour 9 instruments,* lieder, *Variations pour orchestre*. A recherché ainsi que son maître Schœnberg la réduction des moyens sonores et l'éclatement de l'élément thématique.

Alban Berg (1885-1935): *Wozzek* et *Loulou* (opéras), *Concerto a la Mémoire d'un Ange* (pour violon et orchestre).

Ces deux derniers disciples de Schœnberg ont grandement contribué à l'évolution et à la diffusion de la nouvelle technique d'écriture chère à leur maître.

Paul Hindemith, né en 1895, auteur de *Mathis le Peintre* (opéra), *Harmonie du Monde* (symphonie).

Carl Orff, né en 1895, grand spécialiste de l'éducation musicale par le rythme a écrit *Carmina Burana*, oratorio dramatique dans lequel il exploite magistralement la puissance du rythme, *Antigone, La Femme Rusée, La Lune* (opéras). Très attiré vers le théâtre, n'a guère écrit de musique instrumentale ou de chambre.

Kurt Weil, né en 1900, auteur de l'*Opéra de Quat' Sous* et de *Marie Galante*.

Werner Egk, né en 1901, *La Tentation de Saint-Antoine*, plusieurs ballets, *Jean de Zarissa, Le Rossignol Chinois*, une *Suite Française, Le Revisor* (opéra).

Arthur Honnegger a dit de lui: "Le langage de Egk est direct, na-

turel, souvent plein de charme; il atteint facilement le public et est compréhensible à tous".

Wolfgang Fortner, né en 1907. D'un tempérament artistique impulsif auquel se joint une grande rigueur spirituelle. D'un néo classicisme rigoureux, il s'est tourné entièrement vers l'écriture sérielle, *Noces de Sang* (opéra), *La Forêt*.

Boris Blacher, né en 1903, émule de Schœnberg, passionné de recherches rythmiques, pédagogue réputé. Œuvres: *Variations pour orchestre sur un Thème de Paganini, Die Flut* (opéra en un acte), *Divertissement pour trompette, trombone et piano*.

Tous ces musiciens, à des titres divers, honorent la jeune école allemande.

Le Dodécaphonisme

Principes d'écriture musicale qui bouleversent les lois de la "tonalité" sur lesquelles s'érigeaient toute construction sonore depuis trois siècles.

Les notions de Tonique, Dominante, attraction de la Sensible à la Tonique, d'accord parfait, de consonance et dissonances, ici n'ont plus cours. Il n'y a plus "d'armure" (altérations à la clef), plus de "sensation tonale".

Le système nouveau est basé sur l'emploi de *12 sons chromatiques* (succession de demi-tons conjoints) aucun d'entre eux ne jouant un rôle prépondérant.

Le compositeur, à partir de cette base, établit une *série* de son choix, d'où le nom de *musique sérielle* (prolongement et conséquence du Dodécaphonisme), vocable souvent employé pour désigner cette conception révolutionnaire de l'écriture musicale.

Il n'est pas question d'entrer ici dans le détail d'une théorie compliquée, que l'on sache seulement que l'une des règles fondamentales de ce système consiste en l'interdiction de répéter un son de la série avant que les onze autres n'aient été employés.

De même que l'ordre des douze sons doit être respecté d'un bout à l'autre du morceau, il est permis toutefois pour en varier la présentation, de les *"transposer"*, de les *"renverser"*, de les prendre dans l'ordre inverse.

Nota: Distinction entre *"sériel"* et *"dodécaphonique"*: "sériel" se réfère à l'emploi de la Série, "Dodécaphonique" à l'emploi des douze sons. On peut donc être "sériel" sans être "dodécaphonique" si l'on emploie, par exemple, une série de *moins* de douze sons, comme cela se fait parfois. (Jacques Chailley "Qu'est-ce que le Dodécaphonisme?" - Education Musicale, Mai 1959).

En dehors des trois "pionniers" plus haut cités, de nombreux compositeurs français ou étrangers ont adopté le système dodécaphonique.

Parmi les plus en vue: En France: René Leibowitz, Pierre Boulez, Maurice Le Roux. En Italie: Dallapiccola, Nono. En Suisse: Franck Martin. En Belgique: Camille Schmitt. En Amérique: Edgar Varese (français d'origine). En Allemagne: Rolf Liebermann (*Léonore, Pénélope,* opéras), le moins orthodoxe des dodécaphonistes actuels.

20

à 2 et 3 voix

Ben moderato

F. BOUSQUET

ÉPOQUE CONTEMPORAINE *(Suite)*

Italie - Espagne - Portugal - Angleterre - Amérique du Nord Le Jazz - Amérique du Sud - Pays Scandinaves - La Suisse

Italie

S'orientant dans une voie différente de celle de leurs prédécesseurs (pages 66 à 68) les compositeurs italiens abordent la musique instrumentale et symphonique, quelque peu délaissée au profit du "lyrique" par les Puccini, Mascagni et autres "véristes".

Ottorino Respighi (1879-1937), révèle des dons d'habile orchestrateur et de "coloriste" particulièrement dans ses poèmes symphoniques au caractère très évocateur: *Les Pins de Rome, Les Fontaines de Rome.*

Francesco Malipiero, né en 1882, adopte la musique sérielle pour certaines de ses œuvres: *Symphonie de la Mer, Symphonie du Silence et de la Mort,* un très beau drame *Saint François d'Assise;* concertos, musique de chambre.

Alfredo Casella (1883-1948), pianiste et compositeur. Deux symphonies, concertos, sonates, mélodies.

Luigi Dallapiccola, né en 1904, élève de Casella. Nommé le "Bel-cantiste des dodécaphonistes"; il allie un dodécaphonisme conséquent avec le lyrisme chantable de la musique traditionnelle de son pays. Œuvres: *Vol de Nuit* (opéra d'après Saint-Exupéry), *Job* (oratorio), *Le Prisonnier* (opéra), nombreuses mélodies.

Goffredo Petrassi, né en 1904. Ses débuts se placent sous l'influence de Hindemith et de Strawinsky pour aboutir, après une phrase transitoire néo-baroque, à un langage constructif, clair et très personnel. Œuvres: ballets, cantates, opéras, concertos pour orchestre, un *Magnificat.*

Luigi Nono, né en 1924, musicien d'avant-garde, disciple de Schœnberg, dont il est le gendre. Vigoureux défenseur de la musique sérielle. Œuvres: *Le Manteau Rouge* (ballet), *Variations Canoniques* (orchestre) et pour chœur et orchestre: *Epitaphe pour Garcia Lorca* et la *Victoire de Guernica.*

Citons également **Pizetti**, né en 1880 et **Ghedini**, né en 1892.

Espagne - Portugal

Fortement imprégnés du folklore national, les musiciens espagnols constituent une Ecole dont les caractéristiques sont le brillant, l'amour des contrastes, la verve, la trame rythmique nerveuse des danses populaires.

Isaac Albeniz (1860-1909), élève de Paul Dukas et de Vincent d'Indy pour la composition. Pianiste de grand talent Œuvres: *Ibéria, Catalonia,* nombreuses pièces pour piano

Enrique Granados (1868-1916), célèbre par ses pièces pour piano: *Goyescas, Danses Espagnoles.*

Manuel de Falla (1876-1946): musicien le plus représentatif, le plus complet sans doute de l'Ecole Espagnole. Né à Cadix il s'installe à Paris où il fréquente la Schola Cantorum, et se lia d'amitié avec Debussy, Ravel, P. Dukas et Strawinsky. Il subit sans doute quelque peu leur influence mais sans que cela nuise à sa propre personnalité; celle-ci se révèle par un langage original, pittoresque, dans lequel se juxtaposent les rythmes ensorcelants, les mélodies tour à tour nostalgiques ou argentés, reflets de l'âme espagnole, admirablement traduite par la magie des sons. Il mourut en 1946 en Argentine.

Œuvres vocales: *Trois Mélodies,* chants populaires espagnols, *Psyché* pour chant et instruments, *A Cordoba* pour chant et harpe.

Œuvres instrumentales: pour piano et orchestre: *Nuits dans les Jardins d'Espagne; Suite Populaire Espagnole; Concerto* pour clavecin et petit orchestre.

Œuvres théâtrales: pour trois voix et petit orchestre: *Le Rétable de Maître Pierre,* d'après un épisode de Don Quichotte de Cervantès; opéra: *La Vie Brève;* des ballets: *Le Tricorne, l'Amour Sorcier.*

Joachim Turina, né en 1881: *Sévilla,* la *Procession du Roccio.*

Frederico Mompou, né en 1895,

auxquels nous ajouterons les noms de **Luis de Freitas Branco,** né en 1891 et de **Fernando Lopez Graça, né** en 1906, tous deux représentants de la jeune école portugaise.

Angleterre

Edward Elgar (1857-1934): *Falstaff* (poème symphonique).

Frank Bridge (1879-1941): poèmes symphoniques.

Cyril Scott, né en 1879: 3 opéras, 3 symphonies.

Benjamin Britten, né en 1913, dont deux ouvrages ont contribué à établir la notoriété par leur puissante originalité. *Le Viol de Lucrèce* et *Peter Grimes* (opéras) Ajoutons à ces deux chefs-d'œuvre. *Les illuminations* sur des poèmes d'A. Rimbaud et ses *Variations* sur un Thème de Purcell ainsi que *Spring Symphony.*

Amérique du Nord

Les compositeurs authentiquement américains sont relativement peu nombreux. L'influence du "Jazz" est très sensible dans leur production.

John Powell, né en 1882: *Rhapsodie Noire.*

Walter Piston, né en 1894: 4 symphonies, un ballet, œuvres de musique de chambre.

Georges Gershwin (1898-1937): le plus célèbre en Europe grâce à ses œuvres symphoniques: *Rhapsodie in blue* et *Un Américain à Paris* et dont un opéra noir *Peggy and Bess* a contribué à assurer sa popularité.

Gian-Carlo Menotti, né en 1911, auteur du *Consul* et du *Médium,* opéras très réalistes, et du *Téléphone* (opéra-bouffe), s'est affirmé lui aussi comme un compositeur au talent original et prometteur.

Nombreux sont les compositeurs d'origine étrangère vivant en Amérique, mais nous parlerons d'eux dans le cadre de leur pays d'origine. ainsi Strawinsky, Bartok, Hindemith, Varese, Milhaud, etc...

Le Jazz

C'est après la guerre de 1914-1918 que le "jazz" fit son apparition en France. Il nous venait d'Amérique où l'on situe les premières manifestations vers 1910 à la Nouvelle Orléans.

Il faut rechercher les origines de la musique de jazz dans les sortes de cantiques noirs ou "negro-spirituals" que des fanfares connues sous le nom de "jazz-band" faisaient entendre dans les cérémonies funèbres. Ces thèmes mélancoliques, adaptés aux circonstances, étaient repris, une fois la cérémonie terminée, par les amis du défunt qui, sous prétexte de noyer leur chagrin, mangeaient, buvaient, chantaient et dansaient sur les mêmes airs joués cette fois avec entrain par le Band.

Des américains du Nord, séduits par ces negro-spirituals, mélopées

aux accents expressifs et naïfs, en même temps que par ces rythmes étranges, firent venir chez eux ces jazz-bands qui ne tardèrent pas à devenir le jazz, terme qui désignait non seulement l'orchestre composé de quelques musiciens, pour faire danser, mais aussi la musique de danse elle-même.

La particularité de la musique de jazz réside dans des formules rythmiques nouvelles qui donnent aux mélodies un aspect tantôt rude et heurté, tantôt langoureux et tendre, mais toujours sur une base régulière de martèlement continu. Sur un fond rythmique immuable, se déroulent les mélopées aux arabesques savantes, souvent improvisées par les musiciens. Le contretemps et la syncope y sont fréquemment employés.

L'orchestre de jazz se compose principalement d'instruments à vent et à percussion, trompette, saxophone, clarinette, auxquels on adjoint une contrebasse et souvent un piano. Il est curieux de noter que la musique de jazz, considérée lors de son introduction en France avec un certain mépris par les compositeur de musique sérieuse, a finalement exercé une influence sur cette dernière, ce que personne maintenant ne songe à nier.

L'introduction d'instruments nouveaux dans les orchestres symphoniques tels que les saxophones ou certains instruments à percussion, la recherche de sonorités nouvelles tirées d'une clarinette ou d'une trompette par exemple, sont autant d'apports que la musique dite sérieuse doit à la musique de jazz.

De nombreux compositeurs modernes y ont puisé des éléments d'inspiration. Exemple: *Angélique* de J. Ibert, *Fox-Trot de l'Enfant et les Sortilèges* de M. Ravel, *L'Histoire du Soldat* de Strawinsky, *Création du Monde* de D. Milhaud, *Rapsodie in Blue* de Gershwin.

Amérique du Sud

Originaire du Brésil, **Villa-Lobos** (1887-1960) puisse son inspiration dans le folklore de son pays. Ses *Bachianas Brasileiros*, ses *Choros*, *Saudades* sont très appréciés en Europe.

Pays Scandinaves

Deux noms particulièrement célèbres se rattachent à l'Ecole Scandinave: le norvégien **Edouard Grieg** (1843-1907): nombreuses œuvres instrumentales dont les célèbres *Danses Norvégiennes* et la *Suite* tirée de sa musique de scène pour *Peer Gynt* le drame d'Ibsen, et le finlandais **Jan Sibelius** (1865-1957) qui fut en même temps que compositeur chef d'orchestre de talent. Sa *Valse Triste* a conquis la renommée mondiale. Mais on lui doit aussi de nombreuses symphonies, un beau concerto de violon et un poème symphonique *Finlandia*.

La Suisse

est le pays d'origine d'**Arthur Honnegger** que nous placerons plus loin, a l'Ecole Française, toute sa carrière s'étant déroulée en notre pays.

Francis Martin, né en 1890, adopte le langage dodécaphonique sans pourtant avoir complètement renoncé au système classique. Œuvres: *Golgotha*, *Le Vin Herbé*, *La Tempête* (opéra d'après Shakespeare), une *Ballade* pour saxophone et orchestre, etc...

Henri Gagnebin, né en 1886, 3 symphonies, un oratorio *Saint François d'Assise*, *Requiem des Vanités du Monde*.

Conrad Beck, né en 1901: 6 symphonies, *La Grande Ourse* ballet.

CHANT

WHO DAT A-COMIN' OVAH YONDAH?

3 voix mixtes

Traduction et harmonisation de
Georges AUBANEL

Modéré

SOPRANOS

ALTOS
Partie principale

BARYTONS

mf

1 Oh! ___ qui vient donc de si loin là - bas, ___
O, ___ who dat a - com_in' o_vah yon_dah,
2 Oh! ___ croy_ez - vous que ce soit ma sœur, ___
O, ___ don't dat a_look_a like my sis_ter,
3 Oh! ___ croy_ez - vous que ce soit mon frè_re,
O, ___ don't dat a_look_a like my broth_er,

f *p*

Al_le_lu_ia, Oh! al_le_lu.
Hal_le_lu_jah, O hal_le_lu:

1 Oh! qui vient donc de si loin là-
O, who dat a - com_in' o_vah
2 Oh! croy_ez - vous que ce soit ma
O, don't dat a_look_a like my
3 Oh! croy_ez - vous que ce soit mon
O, don't dat a_look_a like my

f *mf*

Al_le_lu_ia, Oh! al_le_lu.
Hal_le_lu_jah, O hal_le_lu:

1 Oh! qui vient donc de si loin là-
O, who dat a - com_in' o_vah
2 Oh! croy_ez - vous que ce soit ma
O, don't dat a_look_a like my
3 Oh! croy_ez - vous que ce soit mon
O, don't dat a_look_a like my

mf *p*

Al_le_lu_ia, Oh! al_le_lu.
Hal_le_lu_jah, O hal_le_lu:

1 Oh! qui vient donc de si loin là-
O, who dat a - com_in' o_vah
2 Oh! croy_ez - vous que ce soit ma
O, don't dat a_look_a like my
3 Oh! croy_ez - vous que ce soit mon
O, don't dat a_look_a like my

Extrait avec autorisation de la série de *Douze Negro-Spirituals* traduits et harmonisés à voix égales et mixtes par Georges Aubanel. Editions Ouvrières, Paris.

A.L. 21,064

HISTOIRE

ÉPOQUE CONTEMPORAINE (*Suite*)

Belgique - Russie et Europe Centrale - I. Strawinsky Tchécoslovaquie - Roumanie - Hongrie - Pologne

Ecole Belge

Pour être par sa superficie un petit pays, - puisqu'elle comprend cinq fois moins d'habitants que la France -, la Belgique compta cependant trois fois au moins dans l'histoire universelle de la musique avec le Montois **Roland de Lassus** (1532-1549), avec les liégeois **Grétry** (1741-1813) et **César Franck** (1822-1890).

Nous avons parlé de ce dernier (page 112) en citant ses élèves. L'un de ses élèves, belge de naissance comme lui, le dernier en date, ne fût pas le moindre: **Guillaume Lekeu** (1870-1894) natif de Verviers, qu'il appelait "son enfant sublime" et dont la *Sonate* pour piano et violon d'un lyrisme chaleureux, ne fût guère moins célèbre que celle de son maître grâce au wallon **Eugène Isaye** (1858-1931) le plus grand violoniste de son temps et aussi compositeur marquant à en juger par ses six sonates pour violon seul.

Au nombre des disciples de la Schola, ou Vincent d'Indy perpétua les doctrines frankistes, il conviendrait de ranger également **Joseph Jongen** (Liège 1873 - Bruxelles 1953), créateur mieux qu'élégant, maître de sa plume, à l'imagination fertile et dont le franckisme n'est pas sans se teinter d'éléments debussystes. Ce Joseph Jongen représente avec **Victor Vreuls** (Verviers 1876-Bruxelles 1944) symphoniste robuste, l'école liégeoise ou mieux encore franco-wallone qui s'oppose à l'école anversoise ou flamande. On sait, en effet, que la Belgique se trouve placée au confluent de deux civilisations latine et germanique, au confluent de deux cultures.

De l'école flamande, il convient de citer **Peter Benoit** (1834-1901), son promoteur, animateur de masses populaires pour lesquelles il écrivit de vastes cantates et des oratorios profanes avec parfois carillons obligés (*La Guerre, L'Escaut, La Rubens* cantate), **Edg. Tinel** (1854-1912) qui renoua avec la tradition de l'oratorio religieux, **Aug. de Boek** (1865-1937) à l'art empreint de saveur locale tandis que l'éclectique autant qu'encyclopédique, **Paul Gilson** (1865-1942), le chantre de *La Mer*, de *Francesca da Rimini*, fût peu ou prou le maître à penser sinon à écrire de la génération entre les deux guerres.

De celle-ci, quatre noms sont au moins a retenir, ceux de **Jean Absil**, de **Marcel Poot**, de **Gaston Brenta** et de **René Bernier**.

Jean Absil n'est pas sans réaliser une synthèse d'éléments plutôt hétérogènes allant de l'Hindemith allemand au Schœnberg viennois et de celui-ci au Ravel français et ce, tout en affirmant une vigoureuse individualité. **Marcel Poot**, par son exubérante trucu-

lence, sa verve inventive, serait le plus essentiellement flamand tandis que **Gaston Brenta**, parti d'une esthétique assez proche de la sienne, tend aujourd'hui vers une forme classique mieux décantée. Cependant c'est **René Bernier** le plus "français" par sa sensibilité toute latine, son sens de la mesure, la netteté incisive de son langage.

Sans oublier le regretté **Albert Huybrechts** (1889-1938), prématurément disparu, nature inquiète et tourmentée, il faudrait encore mentionner **Fernand Quinet**, au bagage restreint mais de qualité, qui se double d'un chef d'orchestre de grande classe, **Raymond Chevreuille**, à l'abondante et dynamique production, **Camille Schmit**, à l'atonalisme de bon aloi, **Victor Legley** au lyrisme atonal lui aussi, mais généreux.

Et la liste n'est point close car c'est avec honneur que, dans le grand concert européen, la petite Belgique tient sa partie.

Russie et Europe Centrale

Dans le chapitre "Ecole Russe" (pages 71-72), nous avons cité quatre noms sur lesquels il convient de revenir.

Serge Rachmaninow (1873-1943), fut un des plus grands virtuoses du piano de notre époque, en même temps que compositeur doué d'une sincérité et d'une sensibilité qui transparaissent dans ses œuvres. Il a composé des opéras, des symphonies et surtout quatre concertos pour piano et orchestre, ainsi que de nombreuses pièces pour piano seul.

Serge Prokofiev (1891-1953) est l'un des plus remarquables représentants de l'Ecole Russe contemporaine. Découvert par Serge de Diaghilev qui lui commanda plusieurs partitions, ce musicien dynamique et fécond a laissé un catalogue d'œuvres riches et variées dont nous nous contenterons de citer les plus marquantes: *Symphonie Classique, Suite Scythe, Lieutenant Kijé,* et six autres symphonies, un opéra: *L'Amour des Trois Oranges,* des concertos, des ballets (*Chout, Le Pas d'Acier*) et enfin le célèbre *Pierre et le Loup.*

Dimitri Chostakovitch, né en 1905, est le musicien "officiel" de la Russie Soviétique. Il fut élève de Glazounov. Il a déjà composé dix symphonies et un oratorio à la gloire de la paix retrouvée: *Le Chant des Forêts.*

Aran Khatchatourian, né en 1903, arménien, qui a fait ses études au Conservatoire de Moscou. On lui doit un très beau concerto de violon, un concerto de piano, un concerto de violoncelle, trois ballets (dont *Gayanée*), deux symphonies, un poème symphonique avec chœurs *Chant de Staline.*

Une place spéciale doit être faite à celui que le monde entier s'accorde à considérer comme un génie authentique qui marquera la première moitié de notre siècle:

Igor Strawinsky

Né en Russie, près de Saint-Pétersbourg en 1882, élève de Rimsky-Korsakow, ses premières partitions ne retiennent pas spécialement l'attention du public. C'est en France, à Paris, qu'il devait se révéler grâce à un amateur d'art épris de musique, Serge de Diaghilev. Fondateur des "Ballets Russes" il n'hésite pas à commander des partitions à de jeunes compositeurs inconnus. C'est ainsi que Strawinsky écrira successivement *L'oiseau de Feu* (1910), *Pétrouchka* (1911), *Le Sacre du Printemps* (1913), *Renard* (1917), *Les Noces* (1917), œuvres qui devaient lui valoir d'être considéré comme un créateur génial, épris de liberté, dégagé de tous dogmes, de toute influence, novateur au tempérament puissant, d'une richesse et d'une variété d'inventions sans cesse renouvelée.

Le Sacre du Printemps constitue à lui seul l'évènement musical le plus important du début de ce siècle. Brisant toutes les contraintes harmoniques ou orchestrales admises jusqu'à ce jour, la partition du *Sacre* ouvrait pour les jeunes compositeurs des perspectives nouvelles, et il est fort peu d'entre eux qui ne doivent rien à Strawinsky. Son influence fut très considérable tant sur les musiciens français qu'étrangers

Igor Strawinsky d'abord naturalisé français, s'installa à Paris jusqu'en 1939, époque à laquelle il gagna l'Amérique du Nord où il vit encore actuellement.

Aux œuvres déjà citées, ajoutons quelques autres parmi les plus significatives de son style:

L'Histoire de Soldat	1918	d'après un texte de Ramuz
Pulcinella	1919	ballet
Apollon Musagète	1927	ballet
Symphonie des Psaumes	1930	chœur et orchestre
Jeu de cartes	1936	ballet
The Rake's Progress	1951	opéra
Agôn	1957	ballet

Mais ceci n'est qu'une très faible partie de l'abondante production de ce créateur inlassable qui, depuis un demi-siècle, apparait comme un des Maîtres les moins discutés de la musique contemporaine.

Tchécoslovaquie - Roumanie - Hongrie - Pologne

Friedrich Smetana (1824-1884) tchèque, auteur de la célèbre *Moldava* et d'un opéra *La Fiancée vendue*.

Anton Dvorak (1841-1904) tchèque, qui, à la suite d un séjour en Amérique, écrivit la très belle symphonie dite du *Nouveau Monde*.

Leos Janacek (1854-1928) tchèque: *Le Renard Fine Oreille, Jarha et Jenufa,* opéras.

Bohislav Martinů (1890-1959) tchèque, habitait la France, auteur d'un *Allegro Symphonique,* d'un ballet *Le Raid Merveilleux;* de musique de films, pièces pour piano, concertos pour piano et orchestre.

Stan Golestan (1875-1956), roumain.

Georges Enesco (1881-1955), roumain, violoniste de renommée mondiale, grand ami de la France où il a beaucoup vécu. Auteur d'un drame lyrique *Œdipe,* de trois symphonies et d'un *Poème Roumain* pour violon et orchestre inspiré par le folklore de son pays.

Marcel Mihalovici, né en 1898, roumain, a également fait de la France son pays d'adoption. A écrit des opéras et ballets, musique symphonique dont *Introduction* et *Mouvement Symphonique,* pièces instrumentales et musique de chambre.

Béla Bartok (1881-1945), hongrois, l'une des figures les plus marquantes de notre époque. Son langage est fait d'un mélange de thèmes populaires de son pays et de combinaisons d'écriture savantes et audacieuses. Il garde cependant le souci de la forme, et témoigne de remarquables dons d'orchestrateur. Dégagé de tout système, son style est très personnel, bien qu'on y décèle parfois l'influence de Strawinsky dans le domaine des combinaisons rythmiques. Œuvres: *Le Mandarin Merveilleux* (ballet), *Le Chateau de Barbe-Bleue* (opéra), Musique pour cordes, percussion et célesta, *Mikrokosmos,* pièces pour piano, 6 quatuors à cordes.

Zoltan Kodaly, né en 1882, hongrois, a comme Bartok puisé son inspiration aux sources du folklore hongrois: *Danses de Galanta, Psalmus Hungaricus, Soir d'Eté,* œuvres symphoniques, nombreuses œuvres de musique de chambre.

Ernest Dohnanyi, né en 1877, hongrois.

Tibor Harsanyi, (1897-1954), hongrois.

Laszlo Lajtha, né en 1892, hongrois. Les impressions qui ont le plus marqué son enfance et sa jeunesse sont ses séjours prolongés en Transylvanie et la musique française (XVIII^e siècle et Debussy). Dès 1910, s'est intéressé au folklore musical hongrois et n'a cessé tout au long de sa carrière de recueillir pour le Musée Ethnographique de Budapest les chants populaires de son pays. Son évolution rappelle celle de Bartok: tout en thésaurisant les résultats essentiels de ses multiples expériences, il finit par accéder à une conception très épurée de son art. On lui doit 9 symphonies, 2 sinfoniettas à cordes, des trios et quatuors à cordes, deux quintettes.

Karol Szymanowski (1883-1937), polonais: *Stabat Mater.*

Alexandre Tansmann, né en 1897, qui bien que polonais a élu domicile en France. Œuvres: *La Nuit Kurde, Danses Polonaises,* 7 symphonies.

QUELQUES PENSÉES SUR LA MUSIQUE

(1re Série)

Platon (429-347 avant J.C.). La Musique est une loi morale; elle donne une âme à l'univers, des ailes à la pensée, un essor à l'imagination, un charme à la tristesse, de la gaieté et de la vie à toutes choses. Elle est l'essence de l'ordre qu'elle rétablit; elle élève vers tout ce qui est bon, juste et beau, dont elle est, bien qu'invisible, la forme éblouissante, passionnante, éternelle. (De la République - III).

On ne doit pas juger de la musique par le plaisir, ni rechercher celle qui n'aurait d'autre objet que le plaisir, mais celle qui contient en soi la ressemblance du beau.

Aristote (384-322 avant J. C.). Tandis que la peinture et la sculture, s'adressant à l'organe de la vue, imitent les objets extérieurs et les personnes à l'aide des couleurs et des formes, les arts musicaux (poésie, musique, danse), qui agissent par l'intermédiaire du sens de l'ouïe, imitent (reproduisent) les états d'âme, les affections et les actions à l'aide du rythme, de la parole, et de la succession mélodique. (Poétique - I).

Shakespeare (1546-1616). L'homme qui n'a pas de musique en lui, que n'émeut point le concert des doux sons, est propre aux trahisons, aux stratagèmes et aux rapines. Les mouvements de son âme sont mornes comme la nuit, et ses affections sombres comme l'Erèbe. Défiez-vous d'un tel homme. (Le Marchand de Venise trad. J. Paris)

Descartes (1596-1650). La fin de la musique est d'instruire, de plaire, d'émouvoir. (Lettre à Guillaume Boswel - Janvier 1637).

Molière (1622-1673). Sans la musique, un Etat ne peut subsister. Tous les désordres, toutes les guerres qu'on voit dans le monde n'arrivent que pour ne pas apprendre la musique. La guerre ne vient-elle pas d'un manque d'union entre les hommes?... Et si tous les hommes apprenaient la musique, ne serait-ce pas un moyen de s'accorder ensemble et de voir dans le monde la paix universelle? (Le Bourgeois Gentilhomme)

HISTOIRE

ÉPOQUE CONTEMPORAINE (*Fin*)

École Française

Nous terminerons ce tour d'horizon par la France et, ici encore, nous pouvons dire que l'abondance des compositeurs nous interdit de les citer tous.

Parmi ceux-ci:

Florent Schmitt (1870-1958) qui fut élève de Massenet et de Gabriel Fauré, n'a pas hérité de ses maîtres la grâce, le charme, l'élégance raffinée dont ils firent preuve dans leurs mélodies. Son style est âpre, heurté, très coloré, lyrique et grandiose, expression d'une âme ardente et d'un tempérament puissant. Farouchement indépendant, il ne s'est inféodé à aucun groupement ou système. Il fut membre de l'Institut. Œuvres: l'admirable *Psaume XLVI*, l'une des plus belles pages de la musique contemporaine; *La Tragédie de Salomé* (ballet), *Oriane La Sans-Egale* (opéra), *Suite en Rocaille* et *Suite Sans Esprit de Suite* (musique symphonique) trios, quatuors, quintettes, importante production musicale.

Un autre musicien indépendant qui honore la musique française est:

Arthur Honegger (1892-1955): né au Havre mais d'origine Suisse, a vécu toute son existence en France, à Paris, au service de son Art. Indépendant comme Florent Schmitt et, comme lui, qualifié de "Néo-romantique" du fait du lyrisme qui se dégage de certaines de ses œuvres parmi lesquelles les plus remarquables sont ses grandes fresques chorales et orchestrales telles que: *Jeanne au Bûcher* (oratorio dramatique sur un texte de Paul Claudel), *Le Roi David* (oratorio), *La Danse des Morts*, *Christophe Colomb*, *Nicolas de Flue*. Sa forte personnalité marque également ses compositions purement orchestrales: *Pacific 231*, *Pastorale d'Eté*, *Rugby*, et ses 5 symphonies Il appartenait à ce groupe de jeunes musiciens baptisé par le poète Jean Cocteau "Groupe des Six", rassemblant six personnalités musicales aux tendances diverses et aux talents inégaux qui ne devaient pas tarder à reprendre chacun leur liberté Parmi eux, relevons les deux figures les plus marquantes après A. Honnegger.

Darius Milhaud, né en 1892, qui se complait dans la "polytonalité" au service d'une écriture cependant claire et classique. Œuvres: *Saudades do Brésil*, *Scaramouche* (pour piano), *Suite Provençale* (symphonique), *La Création du Monde*, *Christophe Colomb*, *La Cheminée du Roi René*.

Francis Poulenc, né en 1899, musicien au style élégant et fin qui paraît être l'héritier spirituel de Reynaldo Hahn, dans des œuvres telles que: *Les Biches*, *Les Animaux Modèles* (ballets), *Bestiaires*, *Chansons Gaillardes* (mélodies), *Les Mamelles de Tirésias* (opéra-bouffe), mais qui fait preuve d'une réelle grandeur dans: *Stabat Mater* (pour

soli, chœur et orchestre), *Dialogue des Carmélites* (opéra d'après G. Bernanos), *La Voix Humaine* (de Jean Cocteau), œuvres profondément émouvantes et qui révèlent les qualités dramatiques de leur auteur.

Les trois autres musiciens qui composaient le "Groupe des Six" étaient **Louis Durey** (né en 1888), **Germaine Tailleferre** (née en 1892) et **Georges Auric** (né en 1899).

Un autre groupement baptisé "Ecole d'Arcueil" dont le fondateur était **Erik Satie** (1866-1925), -esprit original, fantaisiste et paradoxal à qui l'on doit: *Les Gymnopédies, Socrate, Pièce en forme de poire, Sonate bureaucratique*-, se composait de **Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Maxime Jacob** et d'**Henri Sauguet** (né en 1901) auteur de *La Chartreuse de Parme* (opéra), du *Plumet du Colonel* et d'un ballet célèbre: *Les Forains*.

Jacques Ibert, (1890-1962). D'une indépendance absolue, ne peut être classé dans tel groupe ou dans une filiation délimitée. La sincérité domine en toutes ses œuvres ou le sens profondément humain de la musique est toujours présent. Maître absolu de son art, on a pu dire de son Œuvre qu'elle "s'impose comme un des monuments les plus remarquables en sa diverse et enrichissante beauté, de notre musique contemporaine" Si son écriture est d'une rigueur cartésienne, jamais elle n'exclue une fine sensibilité sachant aller de l'ironie plaisante (*Angélique*) à la plus grande émotion (Quatuor à cordes). Citons pour le theâtre: *Angélique* (opéra-bouffe), *Le Chevalier Errant* (épopée chorégraphique), *L'Aiglon* d'Edmond Rostand (drame en collaboration avec A. Honegger), *Les Amours de Jupiter, Diane de Poitiers* (ballets), *Escales, Ballade de la Geôle de Reading* inspirée par le poème d'O. Wilde, *Louisville-Concert*, œuvres symphoniques; *Concerto* pour flûte, *Symphonie Concertante* pour hautbois, trios, quintettes, *Histoires* pour le piano, et un admirable *Quatuor* à cordes.[1]

Henri Tomasi, né en 1901 à Marseille, mais d'origine corse. La franchise de rythme et l'éclat du coloris caractérisent la production déjà importante de ce compositeur qui s'exerce dans les genres les plus variés. Signalons son ballet romantique *La Grisi* ainsi que deux autres ballets mais d'inspiration provençale: *Les Santons* et *Les Folies Mazarguaises*. Parmi les œuvres lyriques: *Miguel Mañara* sur le poème de L. de Milosz et *L'Atlantide* opéra-ballet d'après le roman de Pierre Benoît. Dans la musique instrumentale, signalons *Les Fanfares Liturgiques, Ballade* pour saxophone, divers concertos pour flûte, clarinette, saxophone, des pièces pour le piano, des mélodies, etc...

[1] Directeur de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) de 1937 à 1960, il fut membre de l'Institut.

Le groupe "Jeune France" association plus récente, est composé de:
de **Yves Baudrier** (né en 1906): symphonies, concertos;
d'**André Jolivet** (né en 1905): *Trois Complaintes du Soldat, Dolorès* (opéra-bouffe);
de **Daniel Lesur** (né en 1908), actuel Directeur de la Schola Cantorum: *Suite Française, Sarande, La Bal du Destin, Cantique des Cantiques;*
et enfin d'**Olivier Messiaen** (né en 1908), au style profondément original qui s'attache plus particulièrement à la recherche des timbres, aux combinaisons rythmiques d'une grande complexité et à l'emploi des modes extrême-orientaux. Remarquable organiste, il a écrit pour cet instrument beaucoup d'œuvres d'inspiration religieuse, reflet de son tempérament mystique. Œuvres pour orgue: *Le Livre d'Orgue, La Nativité du Seigneur, Les Corps Glorieux, La Messe de la Pentecôte.* Pour deux pianos: *Les Visions de l'Amen.* Pour piano: *Les Vingt Regards sur l'Enfant Jésus.* Pour la voix: *Chants de la Terre et du Ciel.* Pour orchestre: *L'Ascension* et ce monument symphonique en dix mouvements: *La Turangalila-Symphonie.* - *Le Réveil des Oiseaux* (pour orchestre), *Catalogue d'Oiseaux* (piano) et *Chronochromie* (orchestre), trois de ses plus récentes œuvres, marquent sa prédilection pour les recherches dans le domaine "ornithologique" sous son aspect musical. Olivier Messiaen est, de l'avis unanime, le musicien le plus remarquablement original et attachant de la jeune génération.

Citons encore:

Henri Busser, né en 1872, dernier élève de Ch. Gounod: *Les Noces Corinthiennes* (tragédie-lyrique poème de Anatole France), *Le Carrosse du Saint-Sacrement* (opéra-comique d'après Mérimée).

Louis Aubert, né en 1877: *La Forêt Bleue* (opéra), *La Habanera* (poème symphonique).

Marcel Dupré, né en 1886, organiste de renommée mondiale, œuvres d'inspiration religieuse.

Emmanuel Bondeville, né en 1898: *Le Bal des Pendus* (ballet), *Madame Bovary* (opéra).

Henri Rabaud (1873-1949): *Marouf* (opéra-comique).

Raymond Loucheur, né en 1879, actuel Directeur du Conservatoire National Supérieur de Musique: deux symphonies, *Rapsodie Malgache* (pour orchestre), *Hop Frog* (ballet), musique instrumentale.

Pour terminer nous citerons quelques noms de compositeurs plus jeunes qu'il ne faut pas ignorer. Le classement est alphabétique et cette liste n'a nullement la prétention d'être complète.

Tony Aubin, Henri Barraud, Marcel Bitsch, Pierre Capdevielle, Jacques Castérède, Jacques Chailley, J. M. Damase, Marcel Delannoy, Alfred Desenclos, P. M. Dubois, Jacque Dupont, Maurice Duruflé, Henri Dutilleux, Georges Favre, Jean Françaix, R. Gallois Montbrun, Noël Gallon, Jean Hubeau, Marcel Landowsky, Robert Planel, Jean Rivier, H. Sauguet, Maurice Thiriet... et beaucoup d'autres encore parmi lesquels les jeunes Premiers Grands Prix de Rome de ces dernières années.

Musique Expérimentale ou concrete

Le principe de la musique concrète repose sur le fait qu'il est possible de produire et d'isoler les matériaux sonores élémentaires, de les transformer de toutes les façons possibles et, enfin, de les composer d'après une technique dont les ressources nouvelles s'offrent à l'invention musicale. Citons: *Concert de Bruits* et *Symphonie pour un Homme Seul* de **P. Schaeffer**, *Etudes* de **P. Boulez**, *Musique sans Titres* de **P. Henry**, *Le Microphone bien Tempéré* de **P. Henry** et **P. Schaeffer**.

Musique électronique

Des sons crées par un appareillage électro-acoustique puis transformés servent de base à la musique électronique. Le son brut sera d'abord analysé, hauteur et intensité; certaines de ses harmoniques à l'aide de filtres seront ou transformées ou supprimées; le son fondamental subira les conséquences de ce filtrage. Le crescendo et le decrescendo d'un son, son amplitude, l'éloignement de la source sonore à l'appareil enregistreur sont également des éléments permettant l'analyse du son. Un synthétiseur électronique, appareil que l'on peut rapprocher des machines électro-comptables, recevra une carte perforée par le "compositeur". Cette perforation portera sur le choix d'un des douze sons chromatiques de la gamme, fixera son octave, son volume sonore, sa durée, etc... et le synthétiseur produira un son nouveau qui, à son tour, sera enregistré avec d'autres sons réalisés par le même procédé. Les principales recherches se font à la Radio de Cologne sous la direction de **Karl Heinz Stockhausen**. Partant de cet appareillage, des chercheurs notamment aux U.S.A., tentent de créer une "machine à composer".

CHANT

LA BRABANÇONNE

Hymne National Belge

Version preconisee par le Ministère de l'Instruction Publique de Belgique.

Paroles de
Ch. ROGER

Musique de
Van CAMPENHOUT

Ô ___ Bel - gique, ô ___ me - re ché -
- ri - e, A toi nos cœurs, A toi nos bras ___ A
toi no_tre sang, ô Pa_tri - e, Nous le ju_rons tous, tu vi_
-vras. Tu vi_vras toujours grande et bel - le,
Et ton in_vin_ci - ble u_ni - té ___ Au - ra pour de_vi_se immor_
- tel le: Le Roi, la Loi, la Li - ber -
- té! ___ Au - ra pour de_vi - se immor - tel - le: Le
Roi, la Loi, la Li - ber_ té! Le Roi, la Loi, la Li - ber_
- te! Le Roi, la Loi, la Li - ber - té!

LA MARSEILLAISE

Harmonisation à 3 voix mixtes par
Marcel DAUTREMER

Mouvt de Marche

SOPR. *f*

Allons, enfants de la Pa_tri _ e, Le jour de gloire est ar_ri _ vé Contre

ALTO *f*

Allons, enfants de la Pa_tri _ e, Le jour de gloire est ar_ri _ vé Contre

BASSE *f*

Allons, enfants de la Pa_tri _ e, Le jour de gloire est ar_ri _ vé Contre

nous de la tyran _ ni _ e ___ L'é_ten dard sanglant est le _ vé ___ L'é_ten _

nous de la tyran _ ni _ e ___ L'é_ten dard sanglant est le _ vé ___ L'é_ten _

nous de la, de la tyrannie, L'é_ten dard sanglant est le _ vé, est le vé. L'é_ten _

_ dard sanglant est le _ vé.

_ dard sanglant est le _ vé.

dard sanglant est le vé

p

Entendez vous dans les cam_pa _ gnes, Mugir, mu_

p

Entendez vous dans les cam_pagnes, Mugir, mu_

f

Entendez vous dans les cam_pagnes, Mu _

- gir Fé - ro-ces soldats. Ils vien-nent jusque dans nos bras ___ E-gor-

- gir Fé - ro-ces soldats. Ils vien-nent jusque dans nos bras ___ E-gor-

- gir ces fé-ro-ces soldats. ___ Ils vien-nent jusque dans nos bras ___ E-gor-

- ger nos fils, nos compagnes. Aux ar - - mes ci-toy-ens! ___ For-

- ger nos fils, nos compagnes. Aux ar - - mes ci-toy-ens! ___ Formez, for-

- ger nos fils, nos compagnes. Aux armes, aux armes ci-toy-ens, ci-toyens!

- mez ___ vos bataillons ___ Marchons, ___ marchons ___

- mez ___ vos bataillons ___ Marchons, ___ marchons, marchons, marchons

Formez, formez vos bataillons, bataillons Marchons, marchons Et

qu'un sang im - pur ___ A - breu - ve vos sil - lons. ___

qu'un sang im - pur ___ A - breu - ve vos sil lons. ___

qu'un sang im - pur, im - pur A - breu - ve vos sil - lons. ___

QUELQUES PENSÉES SUR LA MUSIQUE

(2me Série)

Montesquieu (1689-1755). De tous les plaisirs des sens, il n'en est point qui corrompe moins l'âme que la musique. (l'Esprit des Lois - IV, 8).

Gœthe (1749-1832). Qui n'aime pas la musique ne mérite pas le nom d'homme; qui l'aime est une moitié d'homme, qui la pratique est un homme complet.

Schumann (1810-1856). Ecoute avec soin les chants populaires: ils sont la source même des plus belles mélodies, ils te feront connaître le caractère des peuples qui les chantent.

Le musicien cultivé pourra étudier avec autant de profit une madone de Raphaël, et un peintre une symphonie de Mozart. Bien plus: tout acteur servira au sculpteur pour un homme au repos, et les œuvres du sculpteur (seront utiles) aux personnages vivants de l'acteur: pour le peintre, le poème devient image, le musicien transformera les tableaux en musique.

Herbert Spencer (1820-1903). La musique doit prendre place à la tête des Beaux-Arts, car elle est celui qui fait le plus pour le bonheur de l'humanité. (Origine et Fonction de la Musique dans Essais de Morale, de Science et d'Esthétique - Tome I, chapitre 12).

Nietzsche (1844-1900). La musique en tant qu'art universel, sans nationalité, hors du temps est, parmi les arts, le seul florissant Elle représente pour nous l'art tout entier et le monde esthétique. C'est pourquoi elle est rédemptrice.

Albert Roussel (1869-1937). Le culte des valeurs spirituelles est la base de toute société qui se prétend civilisée. Et la musique, parmi les arts, en est l'expression la plus sensible et la plus élevée.

Edouard Herriot (1872-1957). La musique représente l'art sous ses formes les plus abondantes et les plus souples. Elle soutient la vie morale du croyant, comme elle est, pour les païens toute la prière; elle enveloppe nos plus chers souvenirs sans les opprimer. Par elle, la passion se concilie avec la raison; avec elle la vie exprime toutes ses ardeurs, mais sous la discipline de lois, variable au gré des écoles et des talents, toujours commandées par la seul intelligence. On ne lui a fait jusqu'à ce jour sa place ni dans l'éducation ni dans l'histoire de la civilisation humaine; et c'est la preuve de

tout ce qui subsiste encore de grossier dans nos mœurs. Mais, parce qu'elle n'emprunte pour agir que des éléments spirituels, il y a en elle un principe d'immortalité... Avec la musique, et avec elle seulement, nous goûtons les joies que donne l'esprit pur. (Vie de Beethoven).

André Maurois (né en 1885). Si être musicien, c'est être capable de composer ou d'exécuter de la musique, je ne suis pas musicien. Si être musicien, c'est n'ignorer aucun des quatuors de Beethoven, aucun des nocturnes de Chopin, aucun des préludes de Debussy, je ne suis pas musicien. Mais si être musicien, c'est trouver à écouter de la musique (celle que j'aime) un plaisir plus parfait qu'aucun autre; si être musicien, c'est avoir de certaines symphonies, de certains chants, un amour si vif, un appétit si avide que j'irais au bout du monde pour les entendre, alors oui, je suis musicien. Quand je suis trop malheureux, je ne puis fixer mon esprit sur un livre, et seule alors la musique impose aux regrets ou aux craintes son ordre souverain. Je n'ai jamais eu de douleur qu'une heure de musique n'ait adoucie.

Olivier Messiaen (né en 1908). Dans les heures sombres, quand mon inutilité m'est brutalement révélée, quand toutes les langues musicales: classiques, exotiques, antiques, modernes et ultra-modernes, me semblent réduites au résultat admirable de patientes recherches, sans que rien derrière les notes justifie tant de travail, que faire, sinon retrouver son visage véritable oublié quelque part dans la forêt, dans les champs, dans la montagne, au bord de la mer, au milieu des oiseaux?

C'est là que réside pour moi la musique. La musique libre, anonyme, improvisée pour le plaisir, pour saluer le soleil levant, pour séduire la bien-aimée, pour crier à tous que la branche et le pré sont à vous, pour arrêter toute dispute, dissension, rivalité, pour dépenser le trop-plein d'énergie qui bouillonne avec l'amour et la joie de vivre, pour trouer le temps et l'espace et faire avec ses voisins d'habitat de généreux et providentiels contrepoints, pour bercer sa fatigue et dire adieu à telle portion de vie quand descend le soir. (Texte de présentation du Catalogue d'Oiseaux).

Proverbe allemand: Là où l'on chante prends ta place avec joie; les méchants ne chantent pas.

Gautier, grav.

Pour l'Enseignement du Second Cycle

L'enseignement de la musique n'étant jusqu'à présent que facultatif et à raison d'une heure hebdomadaire dans les classes terminales et l'épreuve musicale du baccalauréat n'étant également que facultative, notre Cours se termine avec ce 4e *Livre.*

Pour l'enseignement du Second Cycle, les Instructions Ministérielles précisent :

« Le professeur complétera l'enseignement donné dans le 1er *cycle et donnera à ses élèves » des aperçus sur la musique contemporaine. »*

Quant à l'épreuve du baccalauréat, en voici le programme :

» 1° Une dictée musicale facile en clef de sol ;

» 2° Un exercice simple de solfège à déchiffrer ;

» 3° Au choix du candidat ou de la candidate, l'exécution d'un morceau préparé en » cours d'année et joué sur le piano ou sur le propre instrument du candidat ou de la candidate, » à son gré,

» ou l'interprétation d'une mélodie préparée en cours d'année (durée : cinq minutes » au maximum) ;

» 4° Une interrogation d'histoire de la musique portant sur une liste de six œuvres » de formes et d'époques différentes.

» Pour la première partie du baccalauréat, les œuvres seront choisies dans la période » aboutissant à la fin du XVIIIe siècle, pour la deuxième partie dans les XIXe et XXe siècles.

» Trois des œuvres seront fixées chaque année ; les trois autres resteront au choix du » candidat. »

★

Nous pensons faciliter la tâche des professeurs en leur suggérant le programme suivant et en leur recommandant quelques ouvrages spécialement choisis qui pourront être utilisés parallèlement à la révision de nos 4 livres.

HORAIRE. — *Il pourra être sensiblement le même que celui des années précédentes.*

CULTURE VOCALE. — *Quelques brèves minutes au début de chaque leçon en variant librement les procédés déjà connus ; de préférence debout et fenêtres ouvertes.*

THÉORIE. — *Revoir attentivement les notions apprises, notamment celles des livres* 3 *et* 4. *Approfondir, à l'aide des* 500 Questions et réponses, de J. Hansen.

SOLFÈGE. — *L'épreuve comporte un déchiffrage. S'y exercer, pour le solfège à une voix, en puisant dans le* Solfège Théorique et Pratique en 4 volumes de J. Hansen. *Pour l'étude du rythme, les* 5 Cahiers de G. Dandelot *ne seront pas à négliger, ils aideront à la dictée musicale.*

DICTÉES. — *Réviser celles de notre volume, spécialement conçues pour ce Cours, et, au besoin, les compléter par les* 4 Cahiers Progressifs de S. Petit. *Nous rappelons qu'il est préférable que le livre de dictées reste un livre du maître.*

HISTOIRE. — *L'histoire de la musique contenue dans nos Livres I, II et III correspond à la* 1re *épreuve du baccalauréat. Celle contenue dans notre* 4e *Livre correspond à la* 2e *épreuve. La révision du programme d'histoire sera donc aisée, cependant nous conseillons l'Histoire générale de la Musique* « De la Lyre d'Orphée à la Musique électronique », de J. Jamin, *spécialement conçue pour l'enseignement du Second Cycle. Ce manuel, indispensable aux candidats, facilitera en outre la tâche des professeurs dans la préparation de leurs cours.*

DISQUES. — *Il sera indispensable de faire de nombreuses auditions de disques et également de commenter et d'analyser les œuvres musicales auditionnées afin d'habituer les élèves à reconnaître les styles, les époques, les formes et les instruments.*

EXÉCUTION INSTRUMENTALE — CHANTS. — *Les candidats peuvent exécuter un morceau de leur choix, s'ils jouent d'un instrument, ou chanter une mélodie. Le professeur se devra de guider ce choix suivant les aptitudes de chacun.*

Des chœurs seront appris, comme précédemment, tout au long de l'année scolaire.

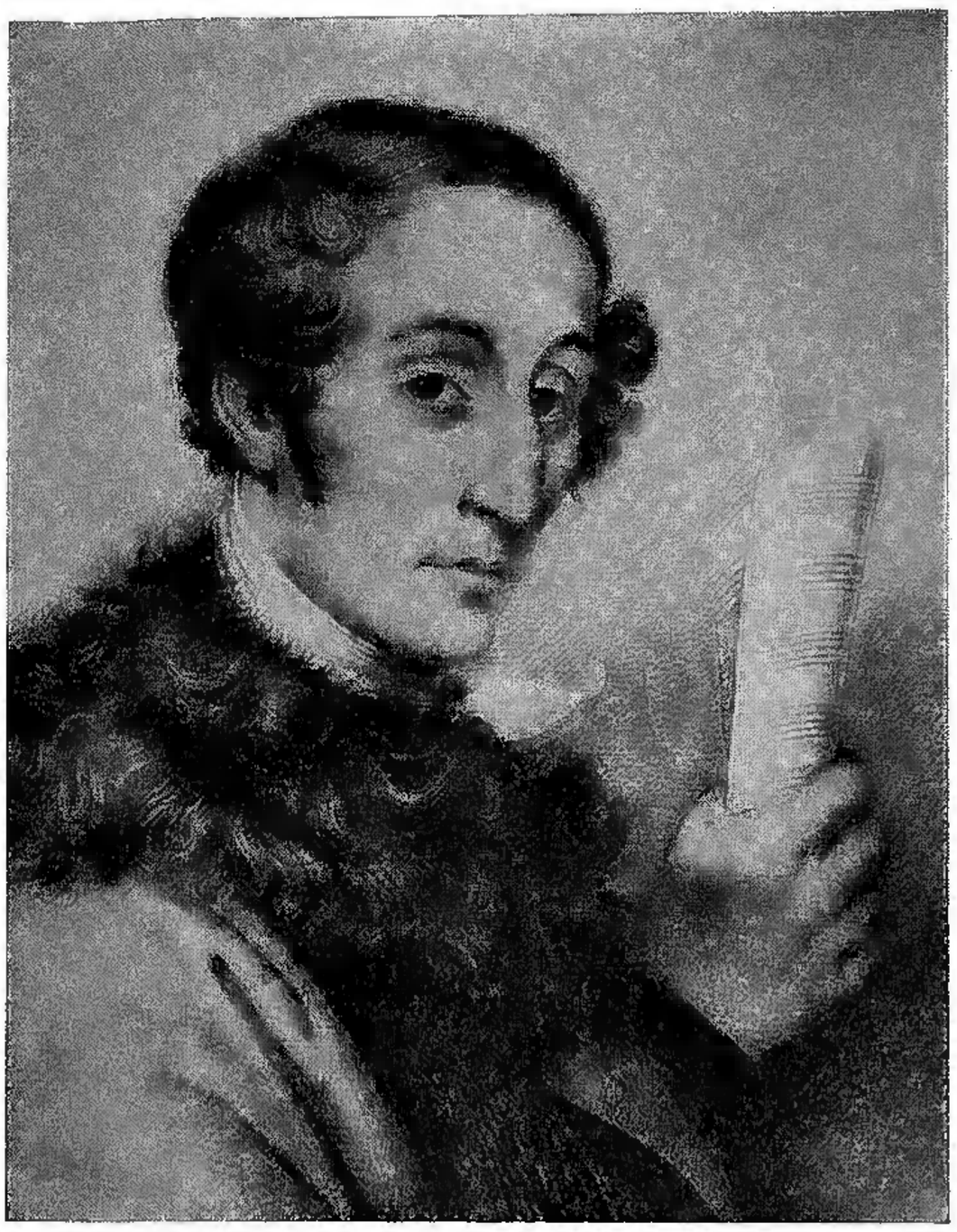
ÉCRITURE. — *Ne pas négliger l'écriture musicale, car la dictée est* écrite *et non pas* orale. *A ce stade les* 3 Cahiers d'Écriture de Hansen *devront avoir été entièrement employés.*

DISCOGRAPHIE — LIVRE IV

Les disques sélectionnés pour ce Livre illustrent les chapitres d'Histoire de la Musique

Leçons		*Disques* — *Références*
1	LE LIED LA MÉLODIE	Anthologie du Lied (auteurs divers)..... DG 19092, GD 19155 La Belle Meunière (cycle) (Fischer-Dieskau). Vam Falp 334/5 Lieder Schumann, Brahms (Fischer-Dieskau)... Prestige 618.380 Mélodies françaises (M. Dens) .....DTX 306
2	MUSIQUE DE PIANO XIX[e] siècle	Moments musicaux, Schubert (W. Gieseking)....Col. FCX 373 Carnaval (Schumann) (W.Gieseking) .....Col. FCX 373
3	CHOPIN et LISZT	Fantaisie-Barcarolle, Polonaise, Nocturne, (G. Sebok) ..... LDE 3118 Récital Liszt (Cziffra).....V.S.M.FBLP 25030 Les Préludes (orchestre) (R. Benzi) 836.207
4	LES SYMPHONISTES	Schubert, Symphonie Inachevée (Keilberth) .....205 TC 013 Mendelssohn, Concerto pour violon, (D. Oistrakh) ....Phi 5602
et	après BEETHOVEN	Schumann, Symphonie Rhénane (Cluytens) Vam. Falp. 488
5		Schumann, Concerto pour Piano (Lipati) ..... F.C. 250-78 Brahms, Symphonie n° 3 et Ouverture Tragique (B. Walter) 835.557
6	BERLIOZ	Symphonie Fantastique (Markévitch) .....DGG 618.712 Ouverture du Carnaval Romain avec Damnation et Roméo et Juliette (Cluytens).....Col. FC 25.003
7	L'OPÉRA ALLEMAND	Weber, Ouvertures (Freischütz, Obéron).....DG 18058
8	R. WAGNER	Chevauchée des Walkyries, Ouverture Tannhaüser.. AC-ACL 22 Ouverture du Vaisseau Fantôme (Knapperstbuch) ou Sigfried-Idyll - Les Murmures de la Forêt (Siegfried)DEC-LW 5106 Duo 2[e] acte, Mort d'Isolde (Tristan et Isolde) Prestige 619193
9	L'OPÉRA ITALIEN	Récital Ugo Ugaro (Rossini-Verdi-Puccini)..... PAC LDPC 151 Récital Joan Sutherland (Donizetti) .....DEC.LXT 5531
10	L'ÉCOLE RUSSE	Anthologie de la Musique Russe, vol. I .....Plaisir 30060 vol. II .....Musical 30061 Tableaux d'une Exposition (Moussorgski) au Piano....320 C 150 à l'orchestre .....205 TC 009
11	L'OPÉRA EN FRANCE	Récital Gérard Souzay (n°6) airs d'Opéras Français LumLD 3-047 Récital Géori Boué (n° 3), airs d'Opéras Français.....Dec 458512
12	L'OPÉRA-COMIQUE XVIII[e] SIECLE	Airs de Mozart (Stich-Randall).....Duc 255-C-059
13	XIX[e] SIECLE	Récital Georges Thill (n° 2) airs d'Opéra-Comique... Col FC 25039 Carmen (Bizet), sélection (J. Rhodes, R. Benzi).....Phi 835057
14	L'OPÉRETTE	Récital (13 airs d'opérettes célèbres)(M. Altéry) ..Pat STX 120 La Belle Hélène, Offenbach, version abrégée... Pat DTX 30137
15	L'ÉCOLE FRANÇAISE	Ballet de Faust, Gounod .....VSM ERF 17022 Scènes Alsaciennes, Massenet .....PAT DTX 159 Concerto piano et orchestre (n° 2), Saint-Saëns, (J. M. Darré) .....PAT DTX 176
16	L'ÉCOLE FRANÇAISE	Sonate piano et violon, C. Franck (Ferras-Barbizet) VSM FALP 420 Symphonie Cévenole, d'Indy (Ciccolini)..... Col FCX 213 Namouna, ballet, Ed. Lalo (J. Fournet).....Phi N 00196 Hommage à Messager (Fourestier) .....Pat DTX 150
17	L'ÉCOLE FRANÇAISE	Impressions d'Italie, G. Charpentier (Fourestier) ....Col. FCX 682 Bourrée Fantasque, Gwendoline, Chabrier (Fourestier).....Pat DTX 117 Mélodies, E. Chausson (G. Souzay) .....Dec LW 5201
18	FAURÉ	Ballade pour piano et orchestre, Fauré (M. Long).... Col. FCX 169 Quatuor n° 1, Fauré (M. Long, Trio Pasquié).....Col. FCX 681
	DEBUSSY	La Mer, Nocturnes, Debussy (Inghelbrecht) ....Duc 320 C 153 Noël des Enfants qui n'ont plus de maison, Debussy (Gorge).....Duc 320 C 011
19	RAVEL - ROUSSEL DUKAS	Daphnis et Chloé, Ravel (Cluytens) .....Col FCX 707 Bacchus et Ariane, Roussel (Markevitch) .... Prestige 618594 L'Apprenti Sorcier, P. Dukas (G. Cantelli) .. VSM FBLP 25001 Concertos de Piano, M. Ravel (Wayenberg) .....Duc 320 C 119
20	LA MUSIQUE CONTEMPORAINE	Escales J. Ibert (J. Fournet) .....Fon 493022 Cantate de Noël et 3[e] Symphonie, A. Honegger (Tzipine) .....Col FCX 336 Requiem, M. Duruflé (Duruflé) .....Era LDE 3098 Musique pour Cordes, célesta et percussion, B. Bartok (A. Boult) .....PVC 16022 Le Sacre du Printemps, I. Strawinsky ..... Phi 1037 Catalogue d'Oiseaux, Messiaen (Y. Loriod)...Veg. C 30A 257/8/9 Bal Martiniquais, D. Milhaud .....Duc LPP 8479

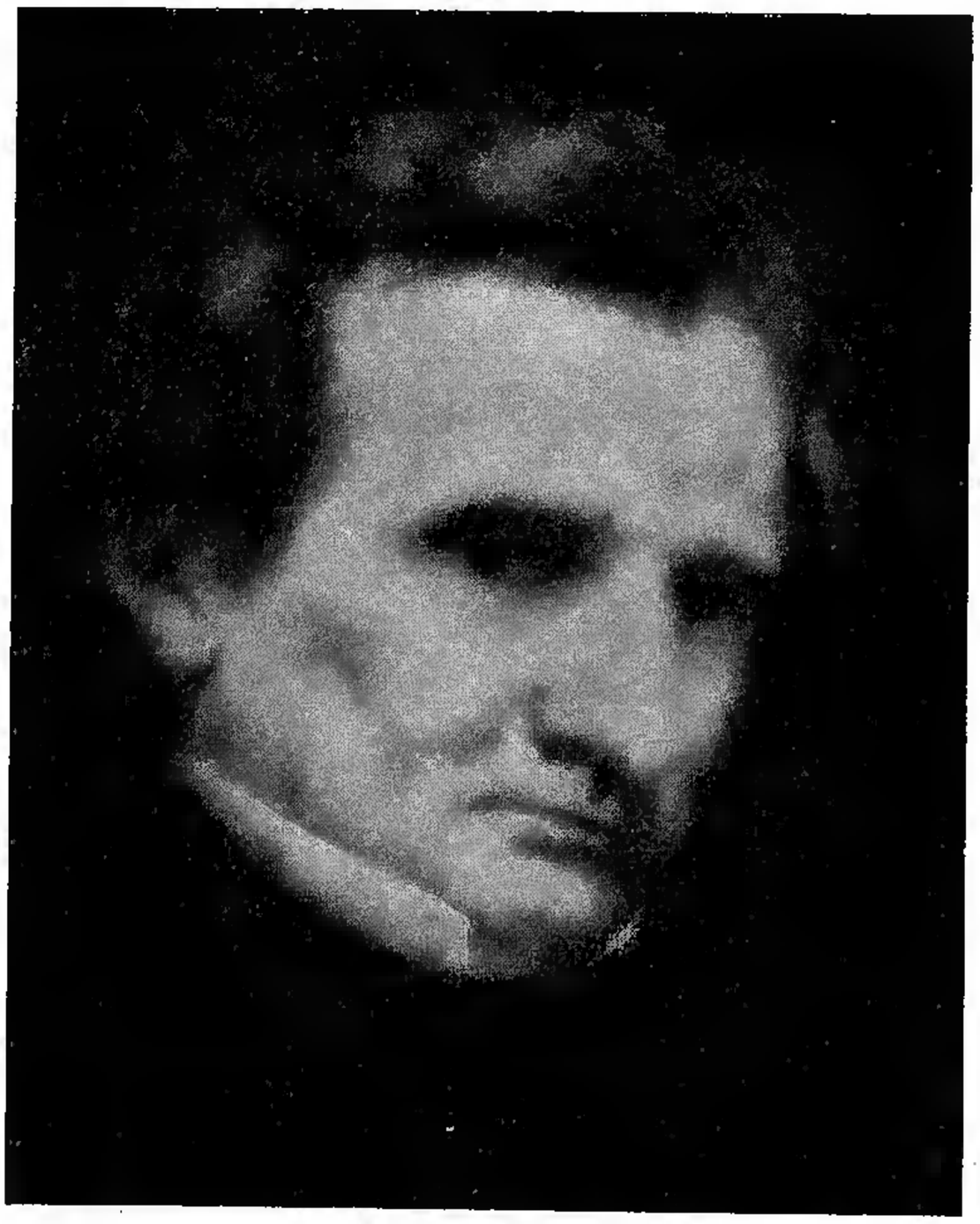
Ces références sont à jour à la date du présent volume



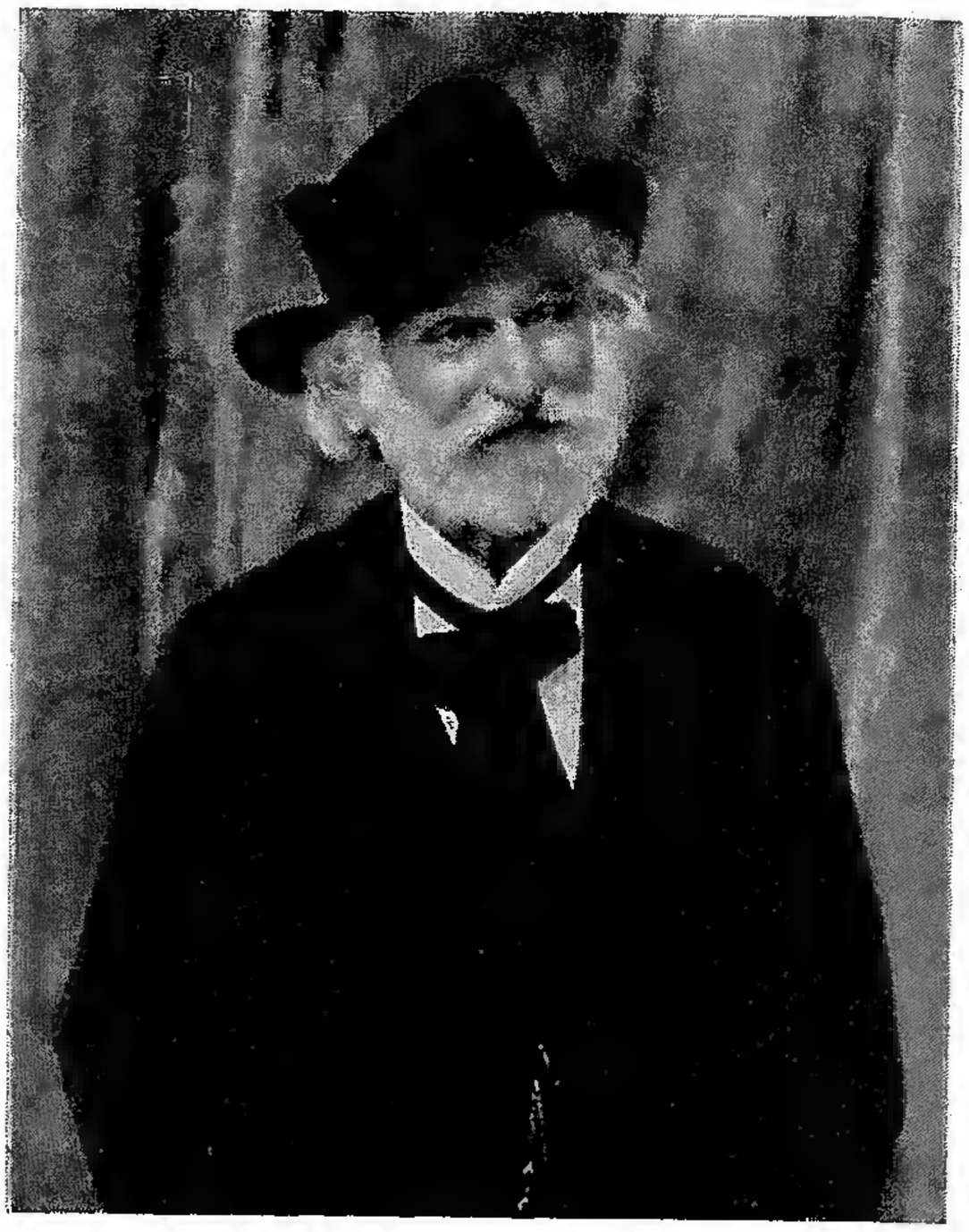
5. Karl Maria von Weber (1786-1826) - Lithographie contemporaine.

6. Gioacchino Rossini (1792-1868) - Photo Nadar, 1868 (Arch. Photo, Paris).

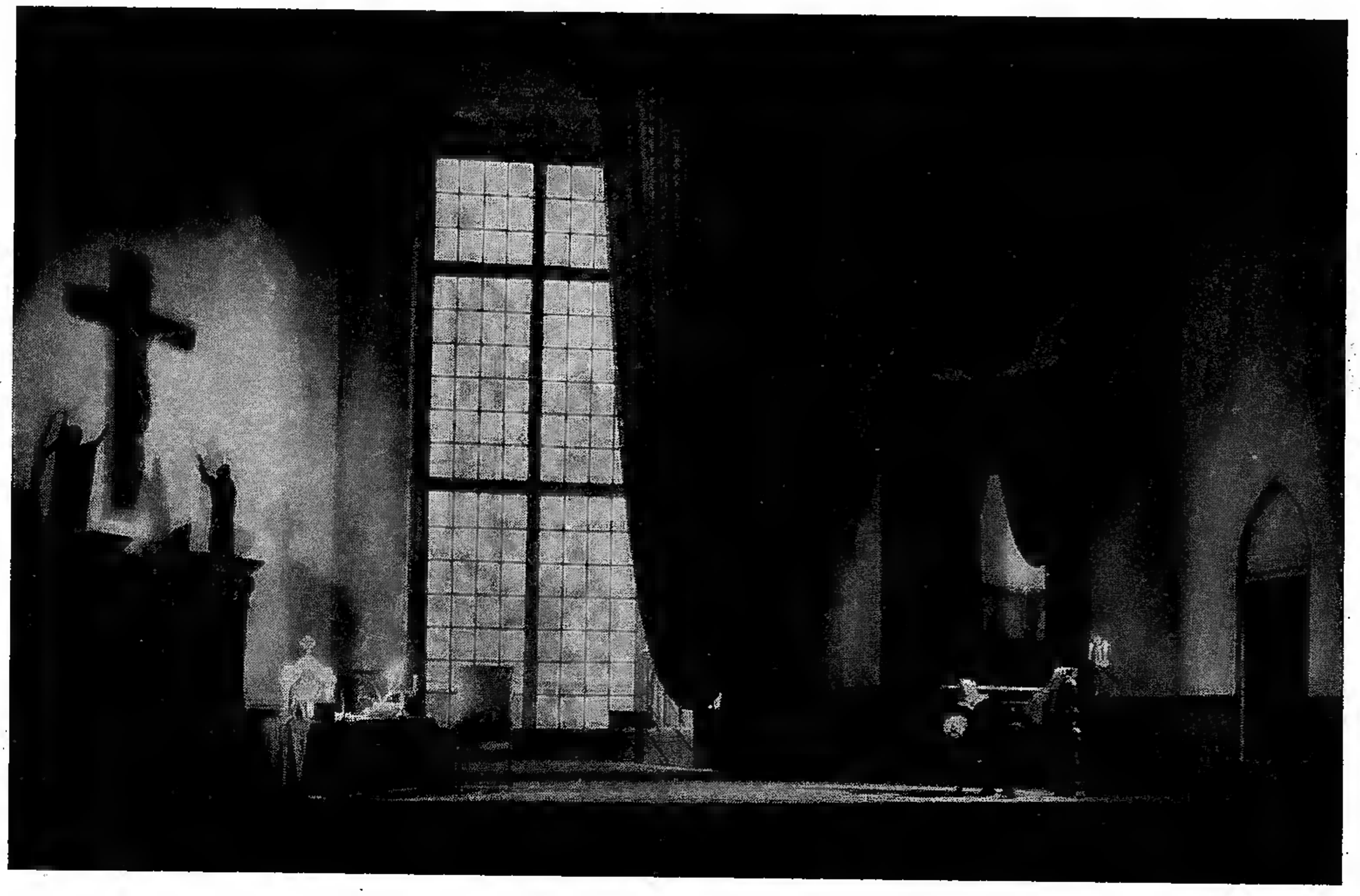
7. Salle du Teatro alla Scala de Milan - Vue prise de la scène (cl. Viollet).
Un des théâtres lyriques les plus célèbres du monde, véritable conservatoire de la tradition vocale italienne depuis le XVIII[e] siècle. Il fut bâti en 1778 sur l'emplacement de l'église Santa Maria della Scala et agrandi en 1814. Bombardé en 1944, il fut entièrement restauré. Cette salle majestueuse peut renfermer 3 800 spectateurs à l'aise dont 600 debout. Construit par souscription, chaque fondateur reçut une loge ou un certain nombre de fauteuils qui sont souvent restés dans les familles. Les loges, fermées par des rideaux qui s'entr'ouvraient au moment des « grands airs » des chanteurs en vogue, abritaient, pendant le spectacle, de bruyants soupers, usage qui disparut en 1914. On remarque la fosse d'orchestre, entièrement découverte.



8. Hector Berlioz (1803-1869) - Peinture de Courbet (Arch. Photo, Paris).
« *En éloignant dans certains cas les instruments sonores les uns des autres, on obtient, dans l'effet musical, des modifications qui n'ont pas encore été suffisamment observées* » (Berlioz). De la même constatation, Wagner tirera le maximum et réalisera, dans son théâtre de Bayreuth, une disposition tout à fait révolutionnaire de l'orchestre.

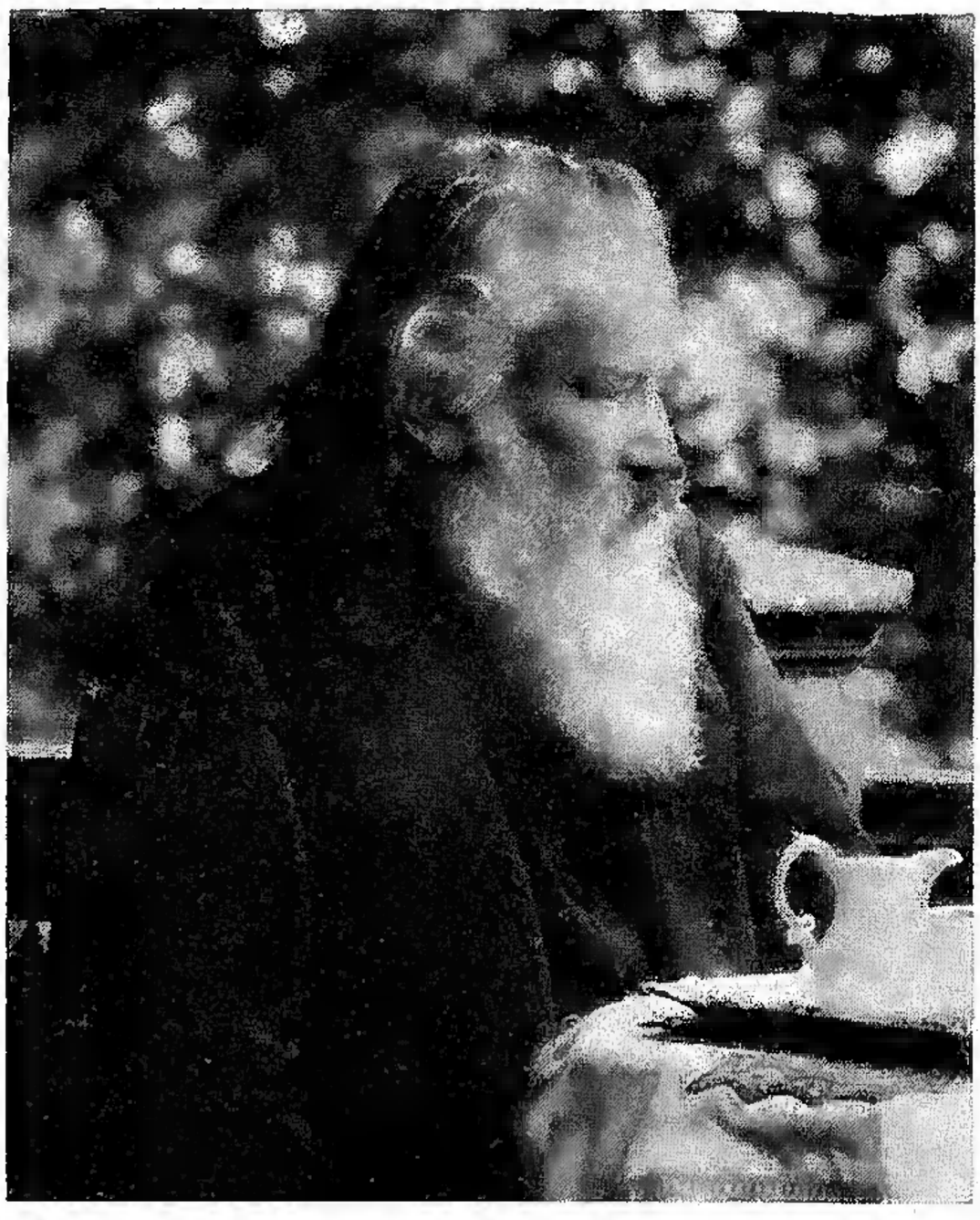


9. Giuseppe Verdi (1813-1901) - Son dernier portrait (cl. Viollet).
Autodidacte, Verdi connut dès le début de sa longue et très glorieuse carrière un succès qui ne se démentit jamais. Né la même année que son redoutable rival Wagner, il souffrit secrètement de l'influence grandissante du « magicien de Bayreuth ». Il finit cependant par évoluer vers les mêmes tendances esthétiques que lui.

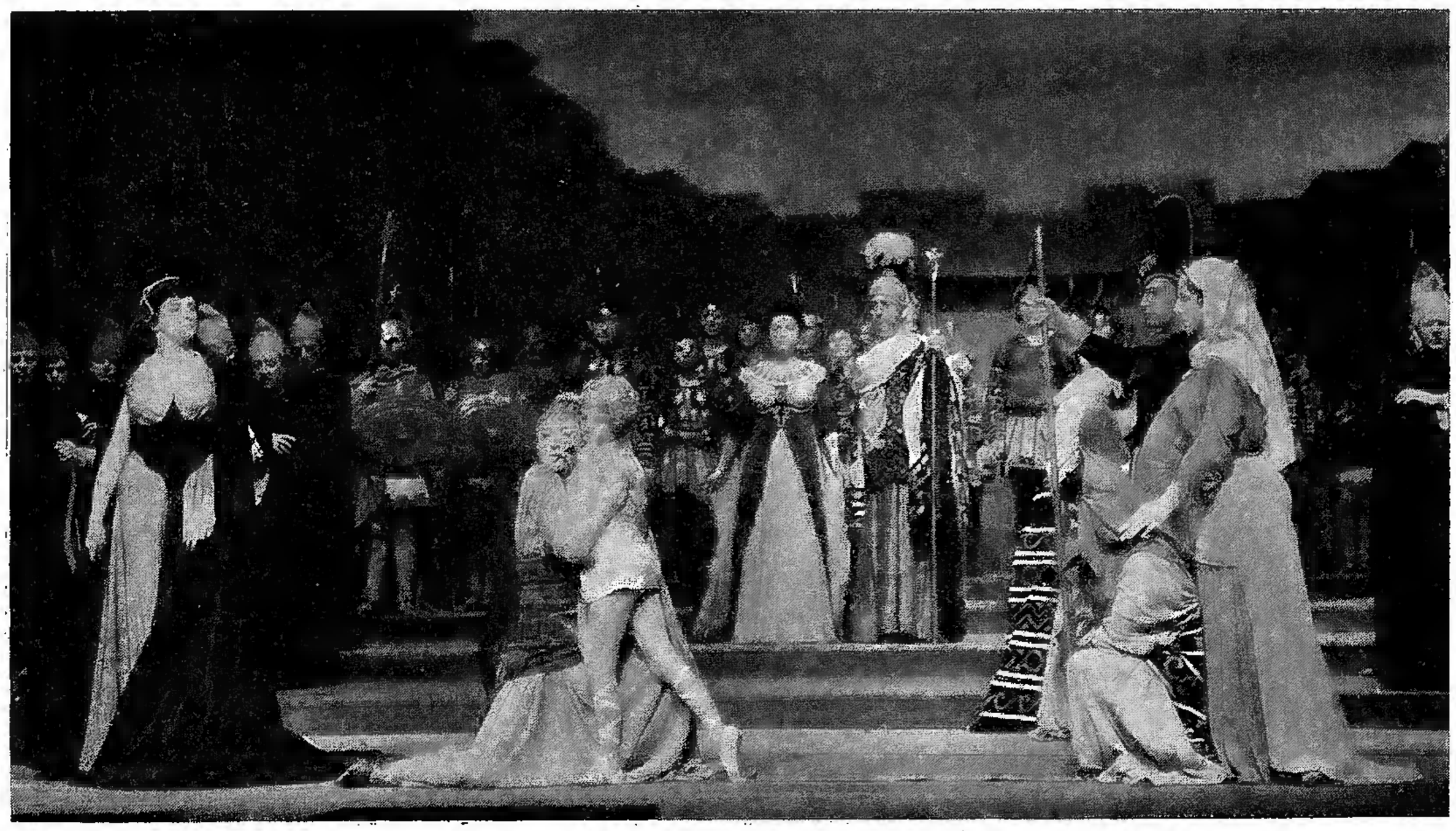


10. *Don Carlos* - Opéra de Verdi, inspiré de Schiller et écrit en 1867 pour l'Opéra de Paris - Teatro alla Scala, 1953 (cl. Piccagliani, Milan).
Acte III. — Le vieux roi d'Espagne Philippe II, solitaire en son palais de l'Escurial, est en proie au plus cruel désespoir. Son propre fils, l'Infant Don Carlos, l'a trahi aux Pays-Bas. La raison d'Etat va forcer Philippe II à condamner à mort Don Carlos et son complice, le marquis de Posa.

11. Frédéric Chopin (1810-1849) - Daguer. Son visage est ravagé par la phtisie.
« Chopin ne peut déjà plus rien écrire où l'on ne doive forcément, dès la septième ou la huitième mesure, s'écrier : « C'est de lui ! » On a appelé cela une manière et déclaré qu'il n'en sortirait pas. On en devrait pourtant se montrer reconnaissant. »
Robert Schumann.
(Ecrits sur la Musique et les Musiciens.)



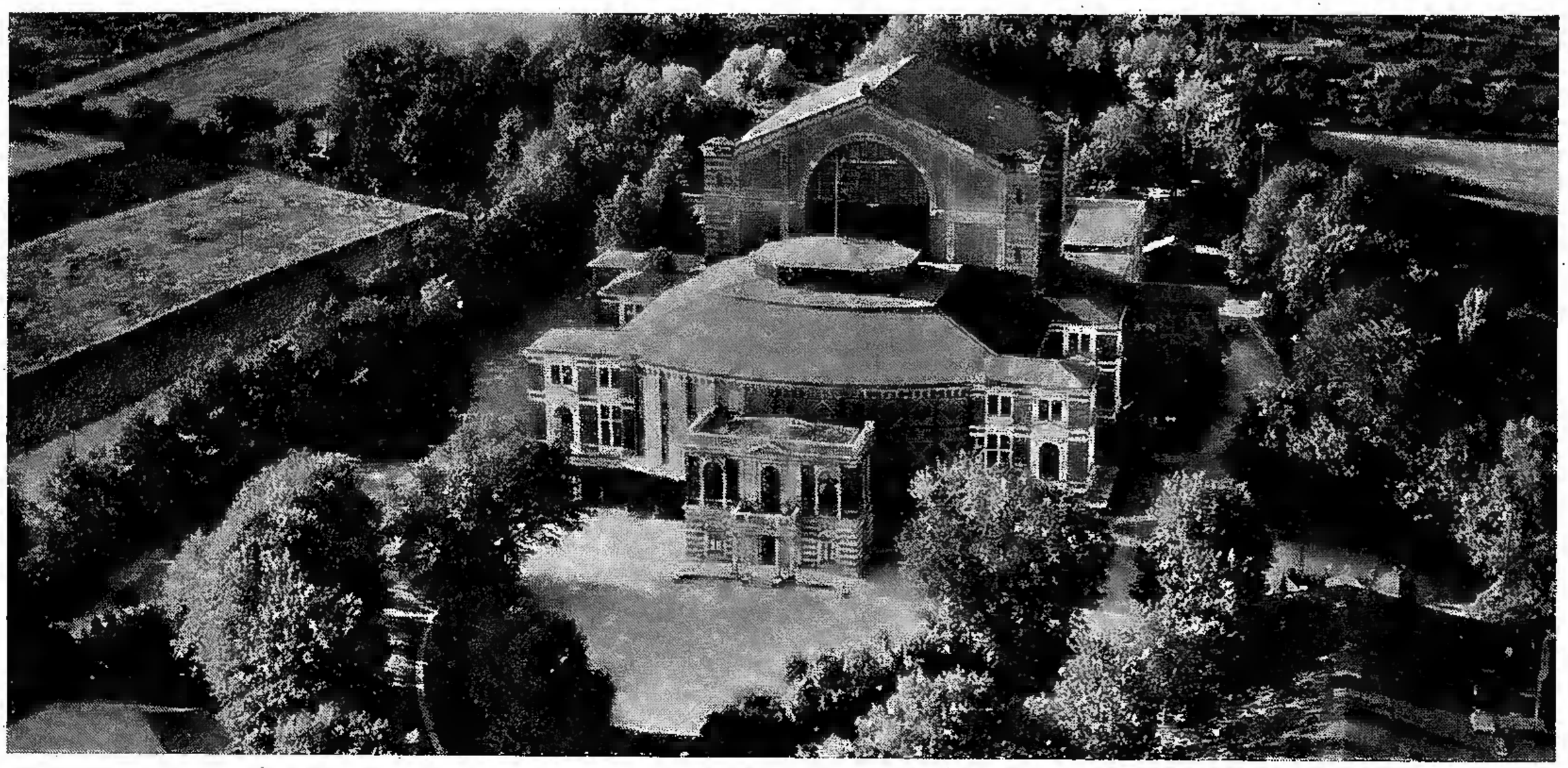
12. Johannès Brahms (1833-1897) - (coll. Sirot).
Il fut l'ami de Schumann. Sentant sa fin prochaine, ce dernier confia son épouse Clara et ses sept enfants à Brahms qui veilla toujours sur eux. Schumann disait que Brahms était « *le Mozart du XIX^e siècle* », jugement que l'historien Fétis considérait comme preuve de la folie commençante de Schumann.



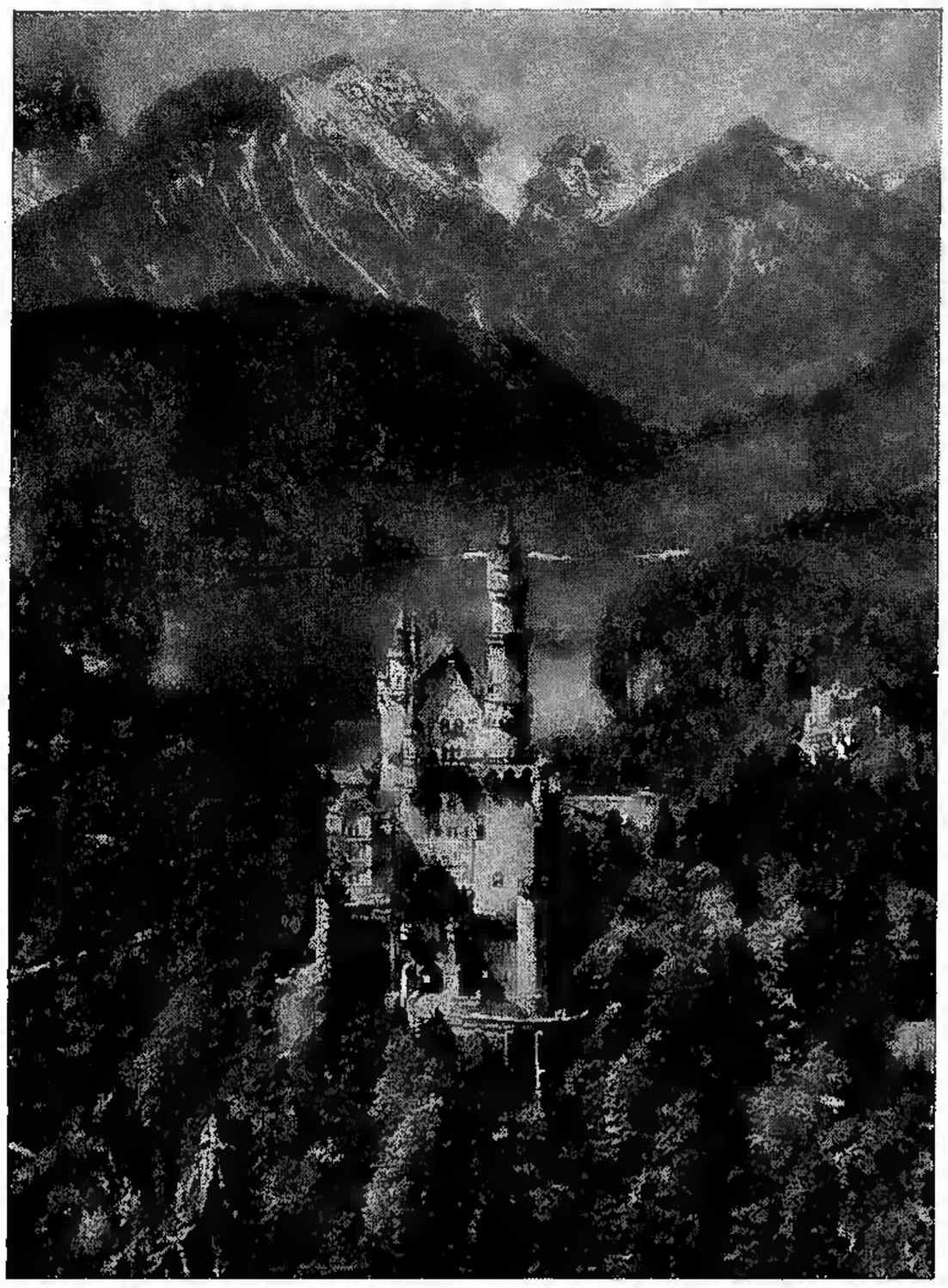
13. *Les Troyens* - Opéra de Berlioz en deux parties - Opéra de Paris, 1961 (cl. Bernand).
Apprenant que Wagner préparait *L'Anneau du Nibelung* et fort ombrageux à l'égard de son concurrent, Berlioz s'avisa de l'imiter. Il chercha donc, lui aussi, un sujet légendaire. Il choisit *L'Enéide* de Virgile, spéculant sur la culture classique du public du temps. Mais l'œuvre ne connut jamais le succès. *Les Troyens à Carthage*, 2^e partie du diptyque, furent créés à Paris en 1863. *La Prise de Troie*, la 1^re partie, fut présentée en 1890 à Karlsruhe, en Allemagne. L'ensemble, très expurgé, a été repris à l'Opéra de Paris en 1961.

14. Richard Wagner (1813-1883).
« Forgée, telle l'épée de Siegfried, en un métal qui défie le temps, l'œuvre de Wagner rayonne désormais sur le monde, qu'elle a su conquérir de ses accents souverains, de sa beauté, de sa grandeur. A travers la reconnaissance et l'ingratitude alternées des hommes, dans la lumière et la gloire, elle accomplit son destin. Comme les puissants rayons des phares elle balaye de ses feux bienfaisants l'universelle immensité. » (G. Samazeuilh).

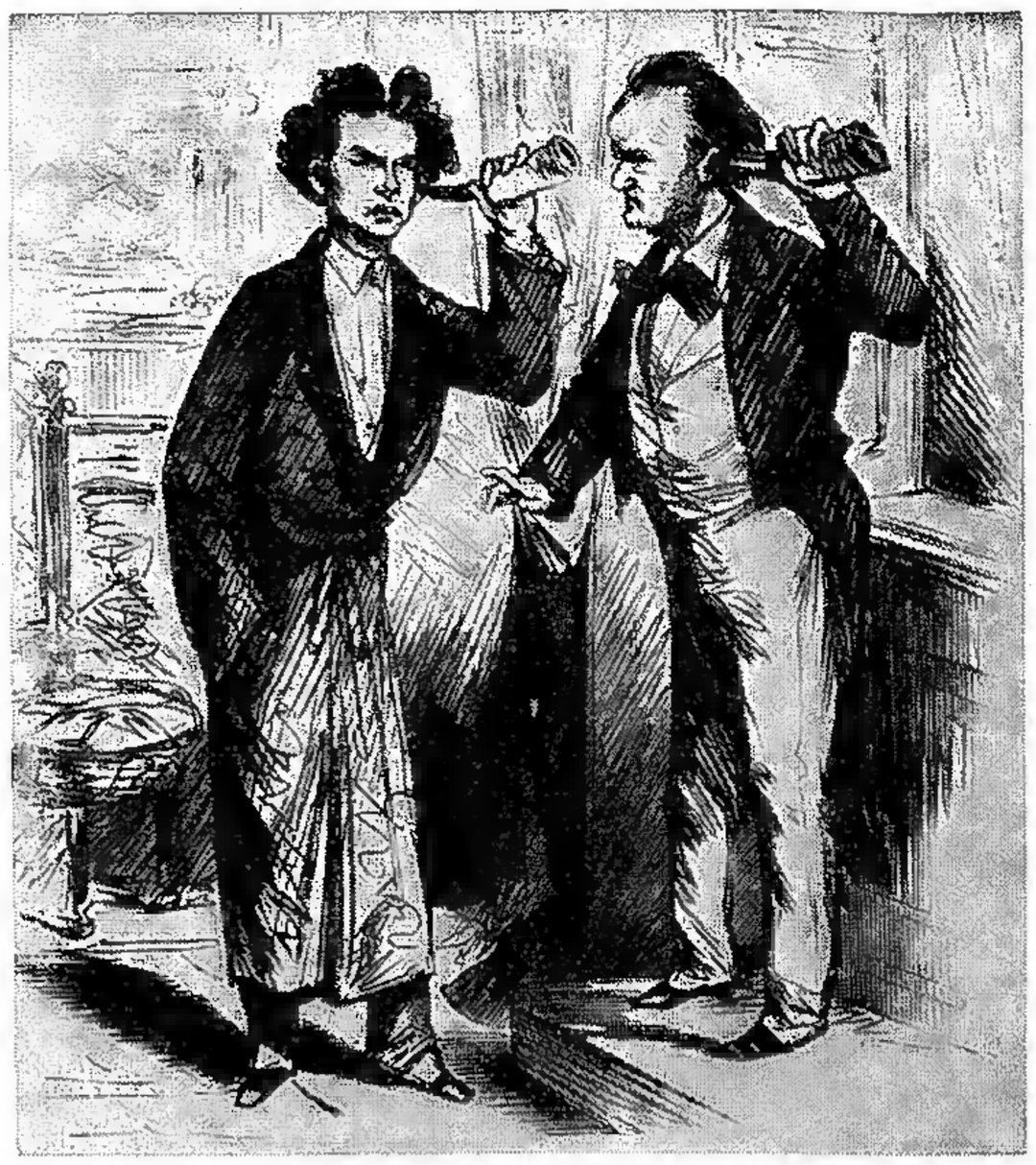
15. Louis II de Bavière (1845-1886) - Peinture de Dürck (1864) commandée pour Wagner. Ce roi de dix-neuf ans sauva Wagner et lui permit ses plus grandes réalisations.
« Ne désespérez point ! La lutte contre une masse butée est difficile... Ne perdez jamais votre foi dans l'humanité. Elle apprendra un jour à vous connaître... Et quand, depuis longtemps, nous ne serons plus, votre œuvre exaltera encore les siècles. »
Prophétique message de Louis II à Wagner, 1865



16. Le Théâtre du Festival de Bayreuth, en Bavière, réservé exclusivement à Wagner.
Dès 1865, Louis II voulut à Munich même un théâtre qui permit à Wagner ses réalisations révolutionnaires. Le Roi fit dresser les maquettes d'une construction grandiose, dominant des jardins en terrasses. Mais ce fut seulement en 1875, en pleine campagne, que Wagner put construire, et la simplicité du bâtiment atteste les difficultés financières. Cependant, la salle est un modèle techniquement insurpassé. Wagner se révéla acousticien et architecte novateur : salle disposée en largeur, plafond bas et plat, orchestre enterré. fosse couverte, gradins en forte pente, étages et loges supprimés, le bois comme matériau, scène de dimensions considérables, tout assura, et pour la première fois, la perfection totale de l'audition et de la vision. Le Festival a survécu à son créateur. Venant chaque été, depuis près d'un siècle, des points les plus éloignés du globe. ses auditeurs montrent que Wagner appartient à l'humanité tout entière.

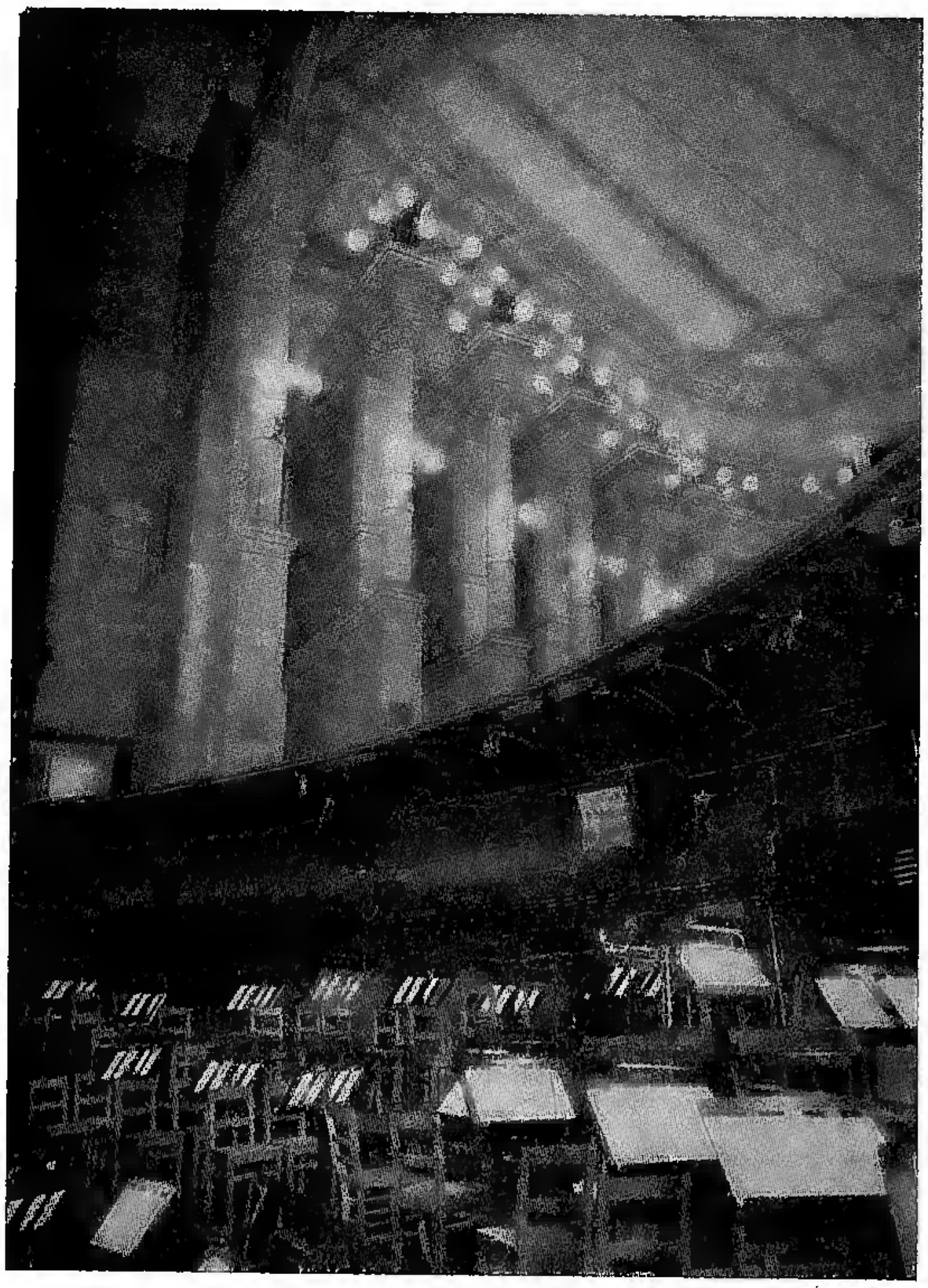


17. Neuschwanstein, en Bavière.
« Le Nouveau Rocher du Cygne » un des « *rêves de pierre* » du roi Louis II, construit en 1869. La décoration de ce palais étonnant évoque tous les sujets wagnériens Wagner y avait un appartement luxueux. Louis II se retirait à Neuschwanstein dans la solitude. Ce fut sa dernière résidence avant sa mort mystérieuse dans les eaux du lac Starhemberg.

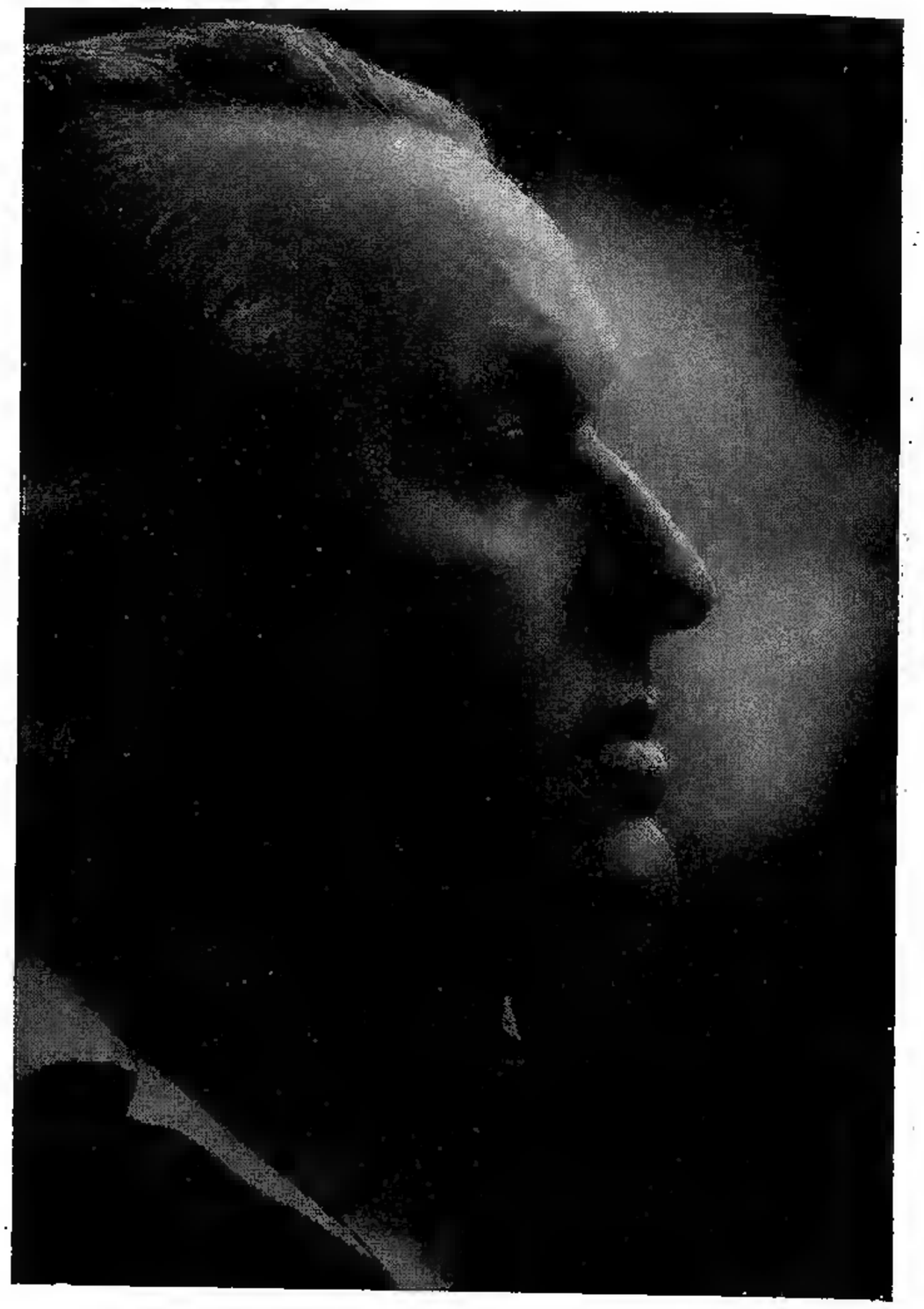


18. *Dimanche de Carnaval à Munich*
Caricature viennoise.
La scène se passe à Munich, au Palais de la Résidence, dans l'appartement de Louis II de Bavière
Munis de cornets acoustiques, le Roi et Wagner écoutent à une fenêtre.
Wagner - *Oui, Majesté, ce sont mes Maîtres Chanteurs !*
Le roi - *Ne croyez-vous pas que ce soit simplement une bagarre dans la rue ?*
Wagner - *Non, Sire, c'est bien mon tapage. C'est à l'Opéra de Vienne. Ils en sont justement à la scène de la bagarre, je le perçois à cent lieues.*

19. *La Walkyrie* - Opéra de Wagner, 2e Soir de *La Tétralogie*. - Bayreuth, 1876. Création.
Acte I. — La hutte de Hunding. Le valeureux Siegmund vient, devant sa sœur Sieglinde, femme de Hunding, d'arracher du frêne l'épée que Wotan, leur père, y avait autrefois fichée, attendant le héros capable de s'en saisir. Plus tard, son fils Siegfried, armé de l'épée, vaincra le Dragon, détenteur de l'Anneau.



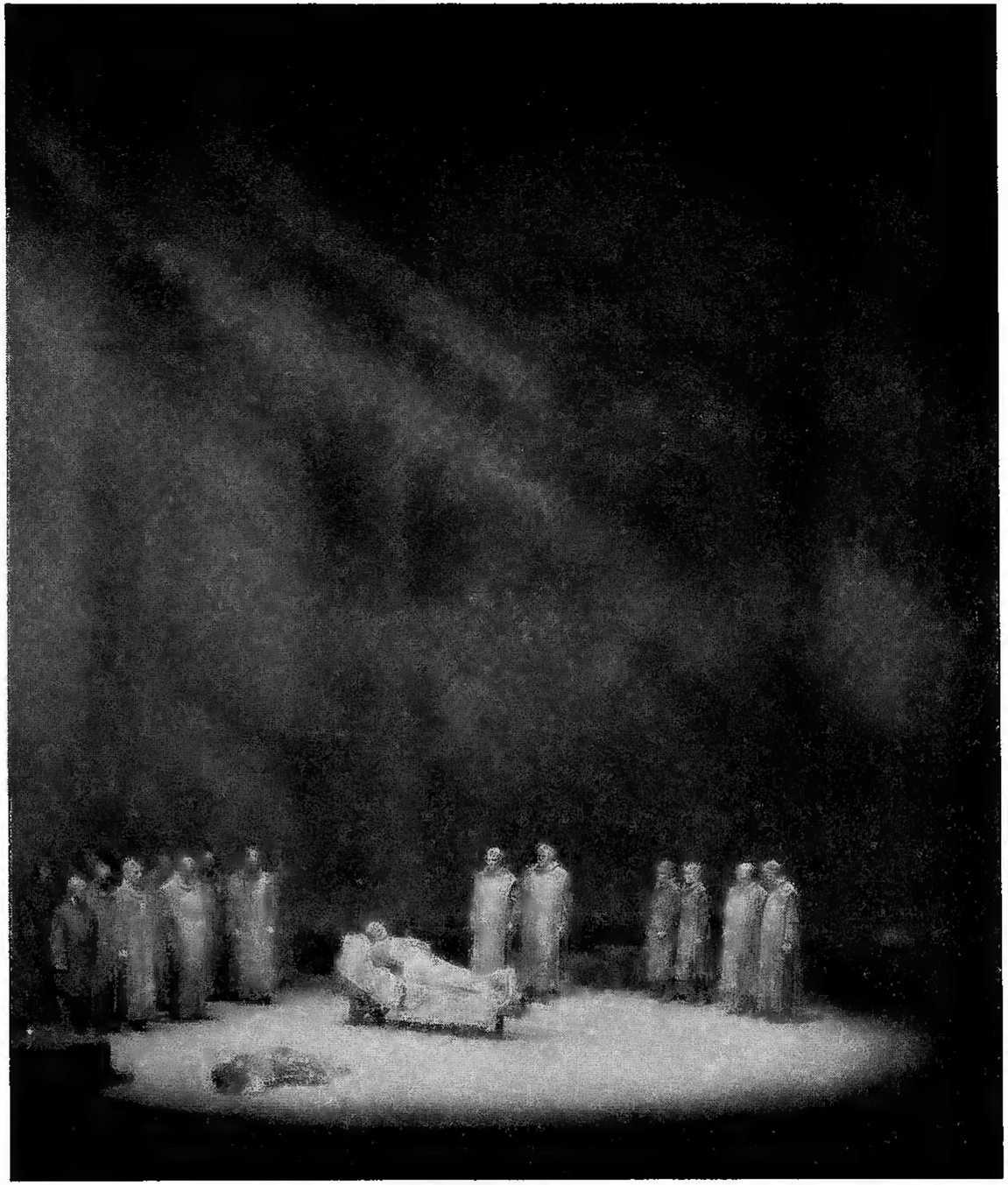
20. Bayreuth - La fosse couverte de l'orchestre.
Wagner créa pour son théâtre une fosse couverte, à étages, profondément enterrée. Il y plaça les instruments de façon à obtenir une sonorité équilibrée. Il la recouvrit d'un tablier rabattant le son vers la scène, le brassant avec les voix des chanteurs et rendant l'orchestre invisible



21. Wieland Wagner - Bayreuth, 1958.
Wagner mort, le Festival de Bayreuth fut dirigé par sa famille. En 1951, ses petits-fils, Wieland et Wolfgang introduisirent dans ce théâtre, volontairement maintenu jusqu'alors dans la vieille tradition d'origine, l'art le plus moderne de la mise en scène. Dépouillement et synthèse des décors, sobriété du jeu, permettent, par l'effacement des éléments visuels, la mise en valeur totale de la musique.

22. *Siegfried* - Opéra de Wagner, 3e Soir de *La Tétralogie.* - Bayreuth, 1954.
Acte III. — Guidé par l'oiseau protecteur, Siegfried a vaincu Wotan, le père des Dieux dont il a brisé la lance. Il arrive au rocher où, entourée de flammes, Brünhilde repose, attendant le héros qui la délivrera. Siegfried l'éveille d'un long baiser. Et la fille des Dieux deviendra une simple femme ; elle abandonnera la cause des Dieux. Que soit rompu le câble des destinées divines ! Que commence le Crépuscule des Dieux !

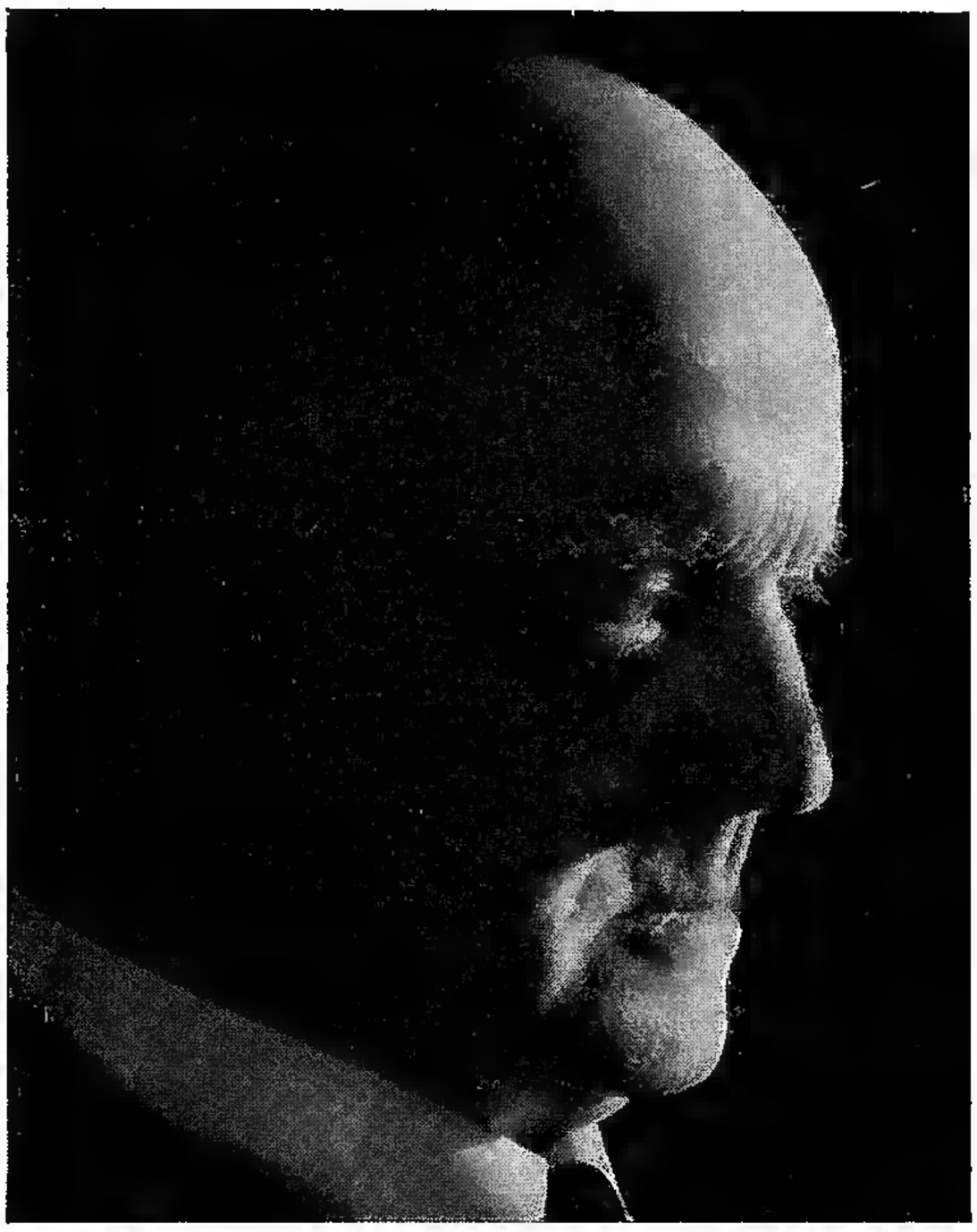
23. *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* - Opéra de Wagner - Bayreuth, 1956.
Acte III. — Les Maîtres décernent le prix à Walter et l'accueillent dans la Maîtrise, lui recommandant de conserver intactes les traditions de l'Art allemand.



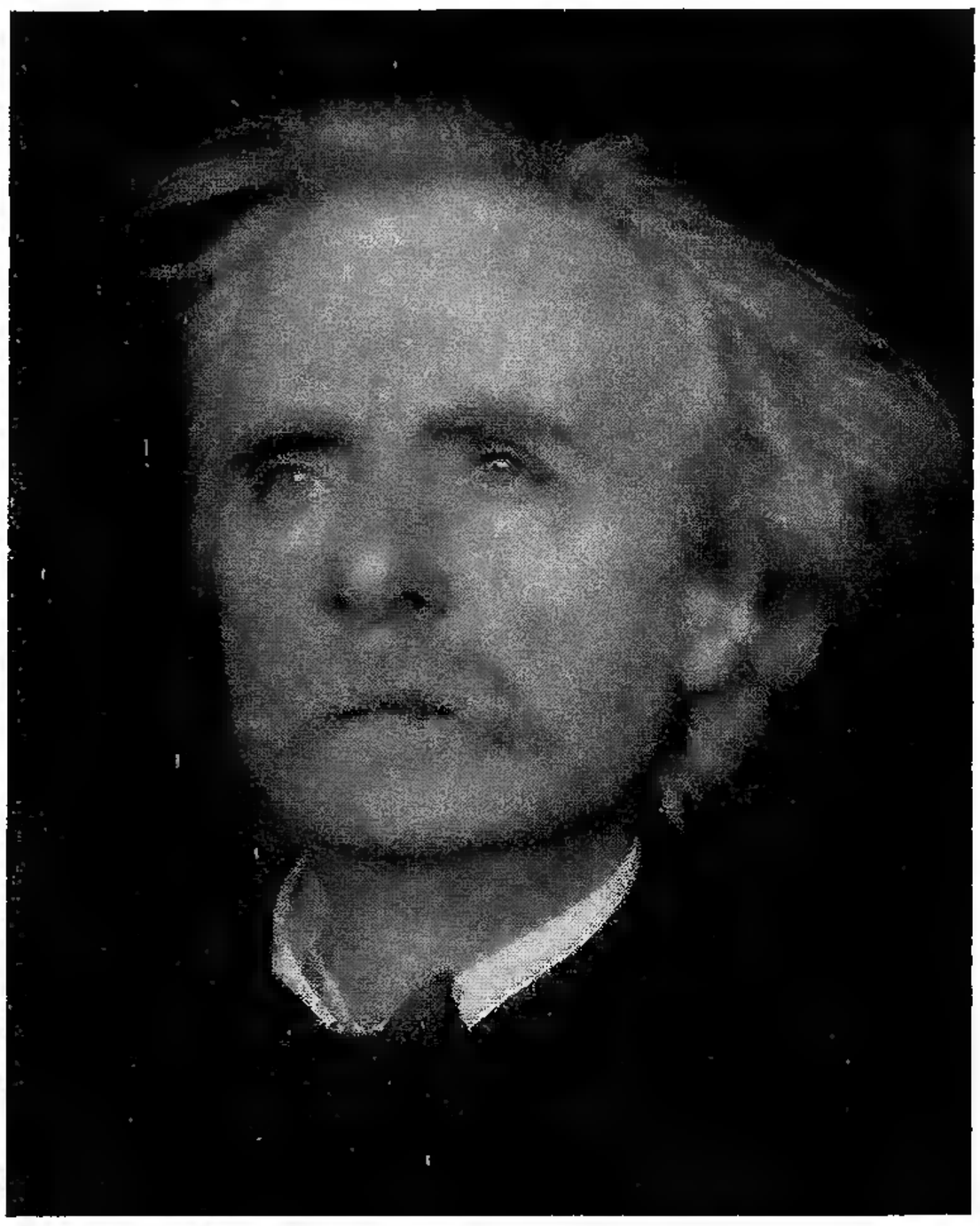
24. *Parsifal* - Dernier Opéra de Wagner (1882) - Bayreuth, 1951.
Acte I Amfortas, roi des Chevaliers du Graal, souffre d'une blessure incurable, en châtiment de sa faute passée. D'Orient, la magicienne Kundry lui a apporté un baume. Epuisée, elle gît à ses pieds Parsifal accomplira la guérison.

25. Frédéric Smetana (1824-1884).
Dans le royaume de Bohême intégré à l'Empire Austro-Hongrois, c'est la musique qui permît aux Tchèques d'exprimer leur sentiment national. Fondateur de l'Ecole Nationale Tchèque, Smetana composa le charmant opéra *La Fiancée vendue*, un cycle de poèmes symphoniques : *Ma Patrie* dont *La Moldau*, devenu célèbre, et de nombreux quatuors.

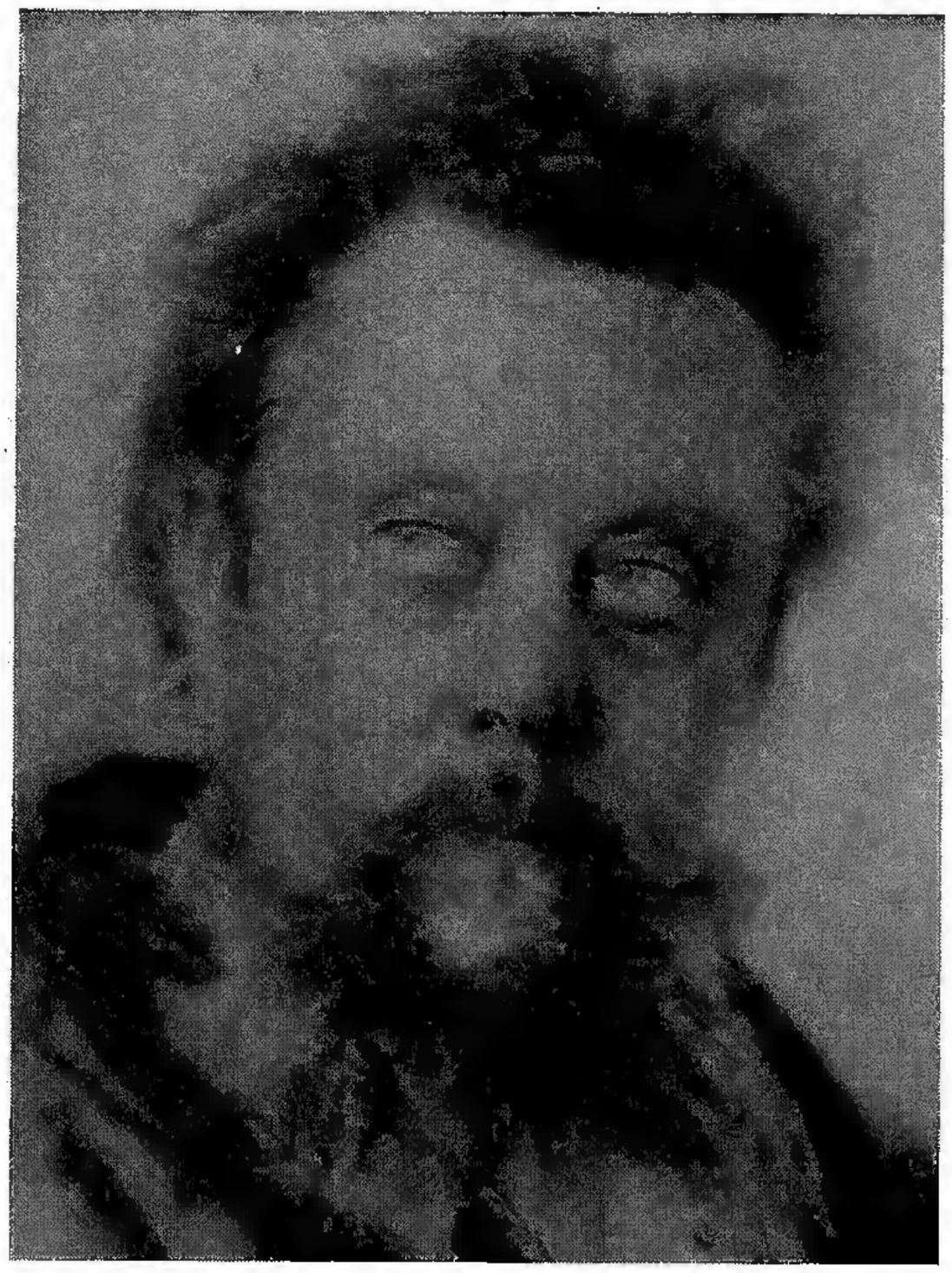
26. Leos Janacek (1854-1928).
Compositeur tchèque, il écrivit de la musique de chambre et un opéra populaire, *Jenufa*, qui forme un pendant tragique à *La Fiancée vendue* de Smetana. La déclamation musicale de cet opéra suit de très près l'accent des paroles. Ce fait a entravé les traductions et empêché la diffusion dans d'autres pays.



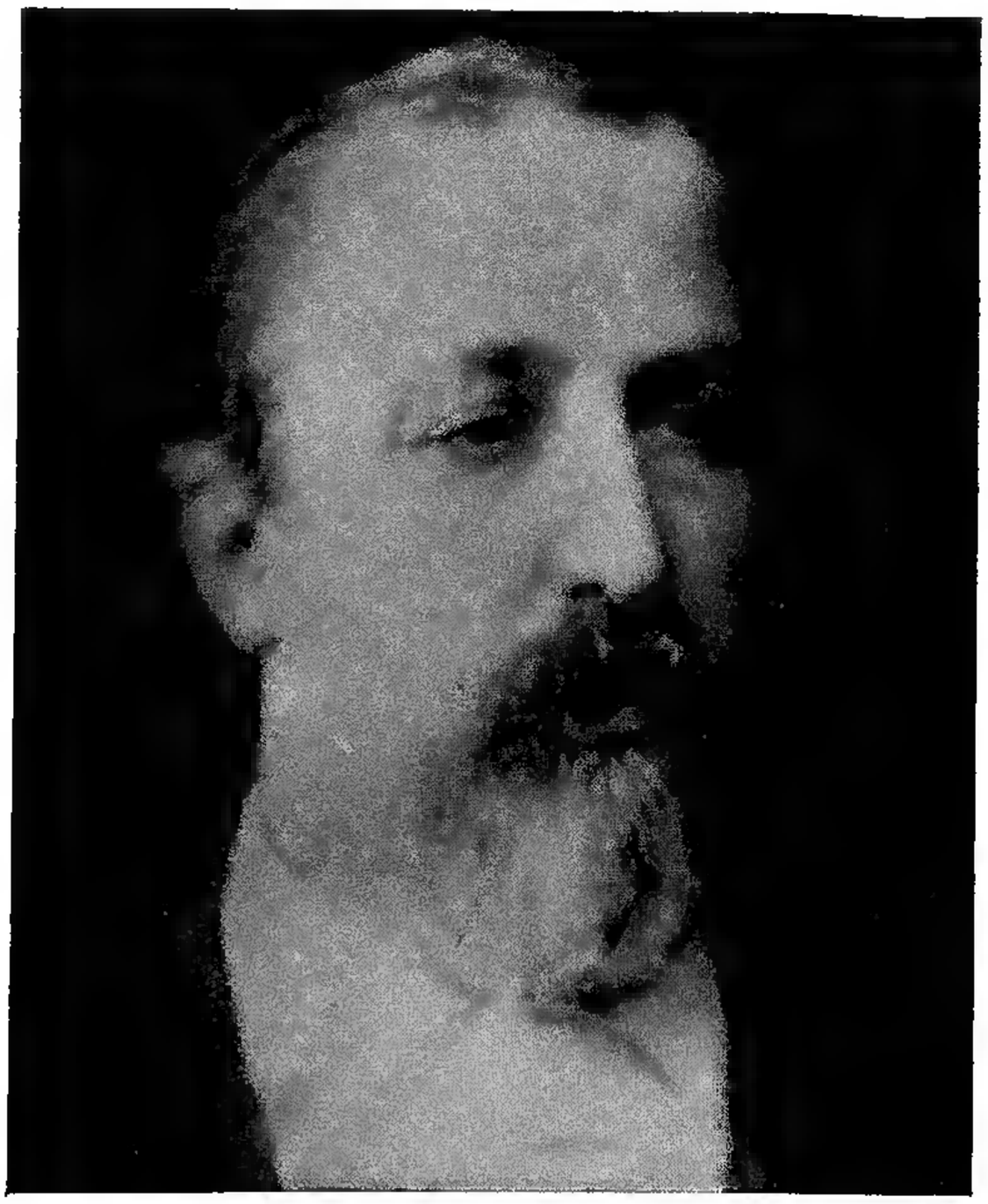
27. Jan Sibelius (1865-1957).
Seul compositeur finlandais d'importance internationale. Ses compositions sont souvent inspirées par l'épopée nationale *Kalevala* et construites sur des thèmes nostalgiques évoquant les larges horizons déserts et couverts de neige de son pays. Elles sont fort jouées en Angleterre. Sa célèbre *Valse triste* est un succès populaire.



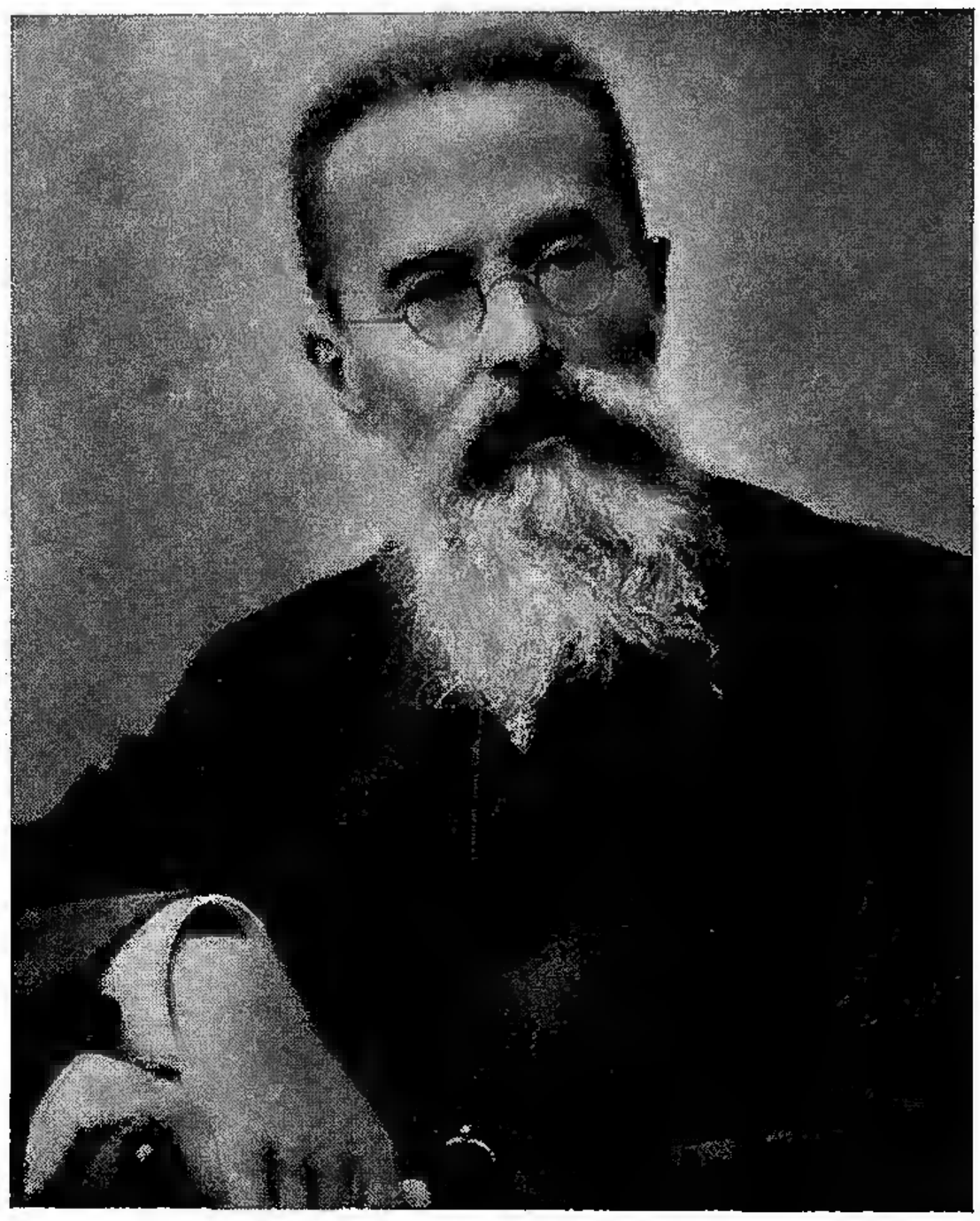
28. Edward Grieg (1834-1907) - Norvegien - (cl. Wilse, Oslo).
Ses œuvres, fines et gracieuses, furent fort appréciées à leur époque et notamment sa musique de scène pour la légende dramatique de Ibsen : *Peer Gynt*, avec ses trolls et ses géants dont il sut décrire le mystère. *La Mort d'Aase*, qui en fait partie, est restée populaire.



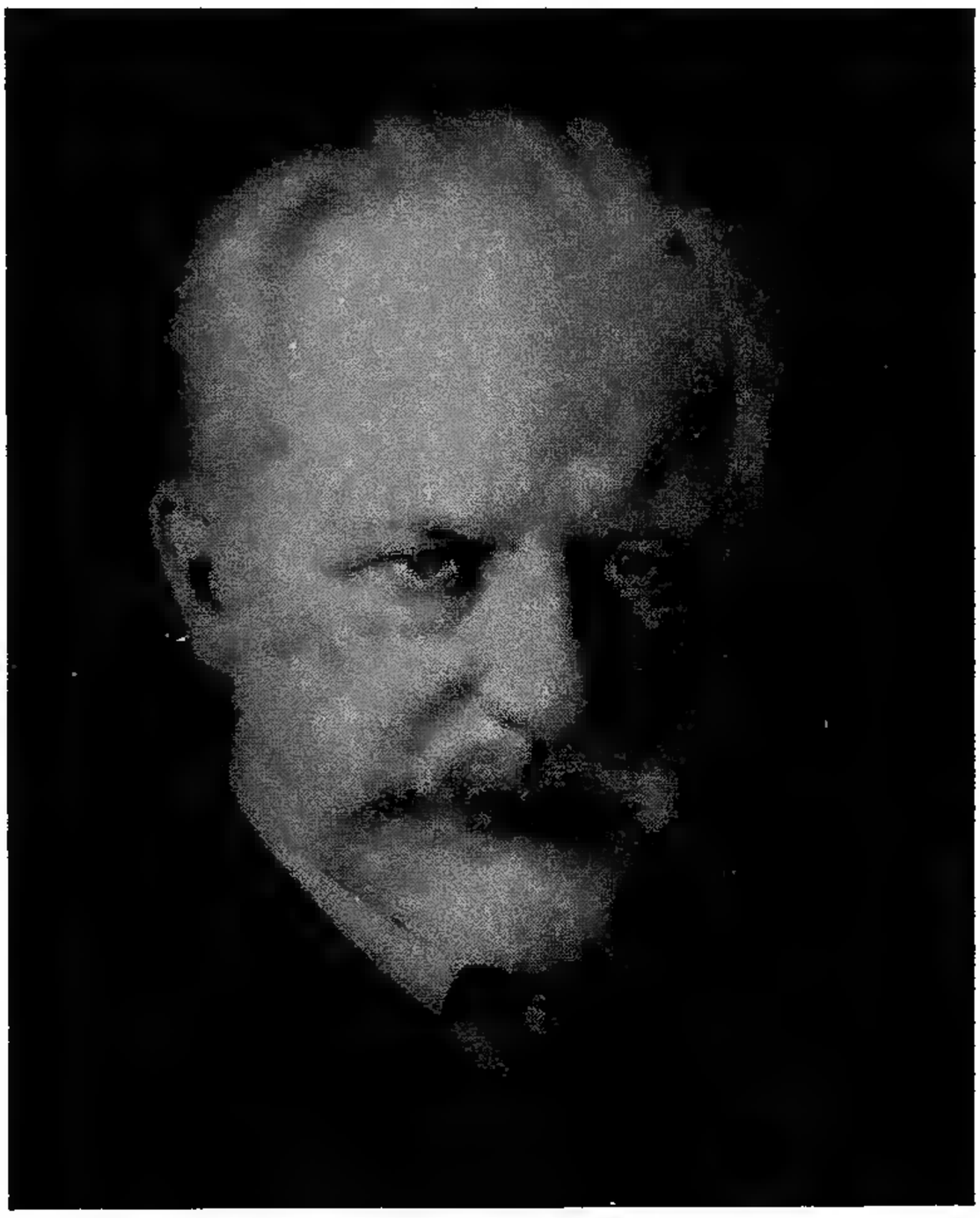
29. Modeste Moussorgsky (1835-1881) - Peinture de Repin (cl. Erlanger).
Membre du groupe russe des *Cinq* qui s'inspirèrent du double courant populaire et religieux, il créa un style de déclamation lyrique pour exprimer la tendresse et la pitié humaines.



30. Alexandre Borodine (1834-1887).
Balakirew l'attira dans le groupe russe des *Cinq*. Il se contenta des formes traditionnelles de l'opéra italien pour son œuvre maîtresse : *Le Prince Igor* dont le sujet est tiré de l'histoire de son pays. Dans ce cadre de la musique occidentale, il réussit à utiliser de nombreux motifs folkloriques russes, obtenant d'heureux effets.



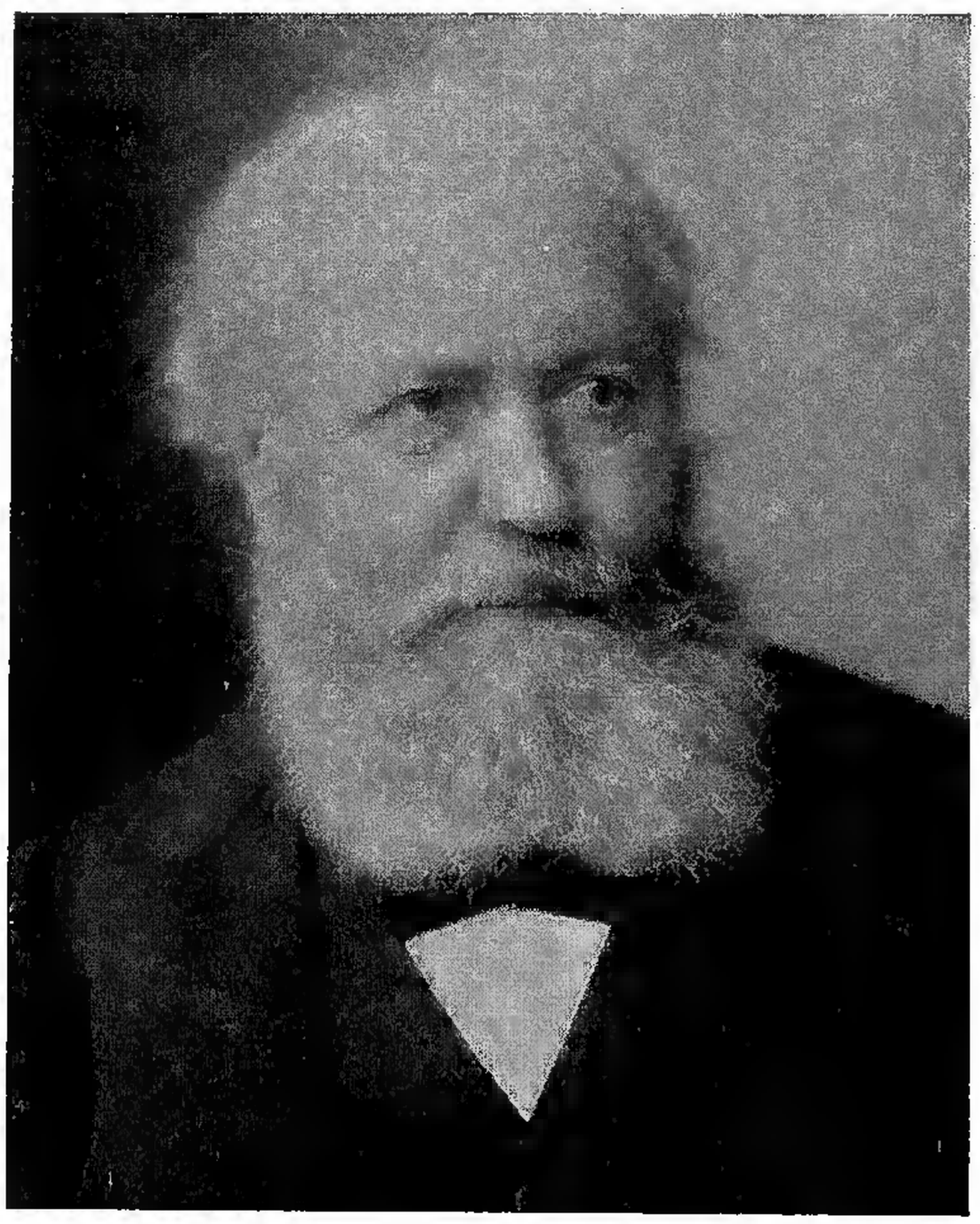
31. Nicolas Rimsky-Korsakow (1844-1908). (cl. Viollet).
Après de sommaires études musicales en marge de sa carrière militaire, il se voua à la composition d'œuvres très riches en couleur, en même temps qu'à l'étude approfondie de la technique musicale. Il écrivit un *Traité d'Harmonie* qui fit école et reste toujours un manuel classique.



32. Pierre Tchaïkowsky (1840-1893) - (cl. Viollet).
A l'opposé des *Cinq*, son style est de facture toute occidentale. Ses symphonies, cédant parfois un peu à la facilité, sont aujourd'hui moins appréciées des connaisseurs que sa brillante musique de ballet, ingénieusement rythmée, parfaitement orchestrée, et qui tient toujours l'affiche.

33. Ballet Classique, dit « ballet blanc » - Opéra de Leningrad, 1962 (cl. Pic).
Au Moyen Age, les danses d'ensemble n'avaient pas le caractère d'un spectacle proprement dit. Au village, on dansait les danses folkloriques traditionnelles, et au château les *ballets de cour*. Du *ballet de cour* naquit au XVII^e^ siècle le *ballet-divertissement* qui s'introduisit sur la scène des théâtres en guise d'intermède, souvent sans aucun rapport avec le spectacle. Au XVIII^e^ siècle, sous l'impulsion des Philosophes qui lui reprochaient de rompre l'action du spectacle, le *ballet* devînt un art indépendant. Réglementé par le Français Noverre, illustré par de grands danseurs dont Vestris, le « dieu de la danse », ce nouvel art fut particulièrement prisé à la cour impériale de Saint-Pétersbourg. Il y trouva son épanouissement sous la direction du Français Petipa (1855) dont les chorégraphies du *Lac des Cygnes* et de *Giselle* sont restées classiques.

34. *Boris Godounov* - Opéra de Moussorgsky (1874) - Devant le Kremlin de Moscou, le boyard Boris, appelé par ses pairs, accepte la couronne de Tzar - Opéra de Belgrade, 1958.
Cette œuvre, écrite sur un livret de Pouchkine traitant d'un épisode de l'Histoire Russe, fut revue par Rimsky-Korsakow. Une grande importance y est donnée aux chœurs populaires, qui participent à l'action. L'œuvre trouve les plus émouvants accents humains pour le rôle de Boris, des phrases magnifiques pour la chronique du moine Pimen, pour les scènes de masses, mais pour le reste elle est assez plate d'inspiration.



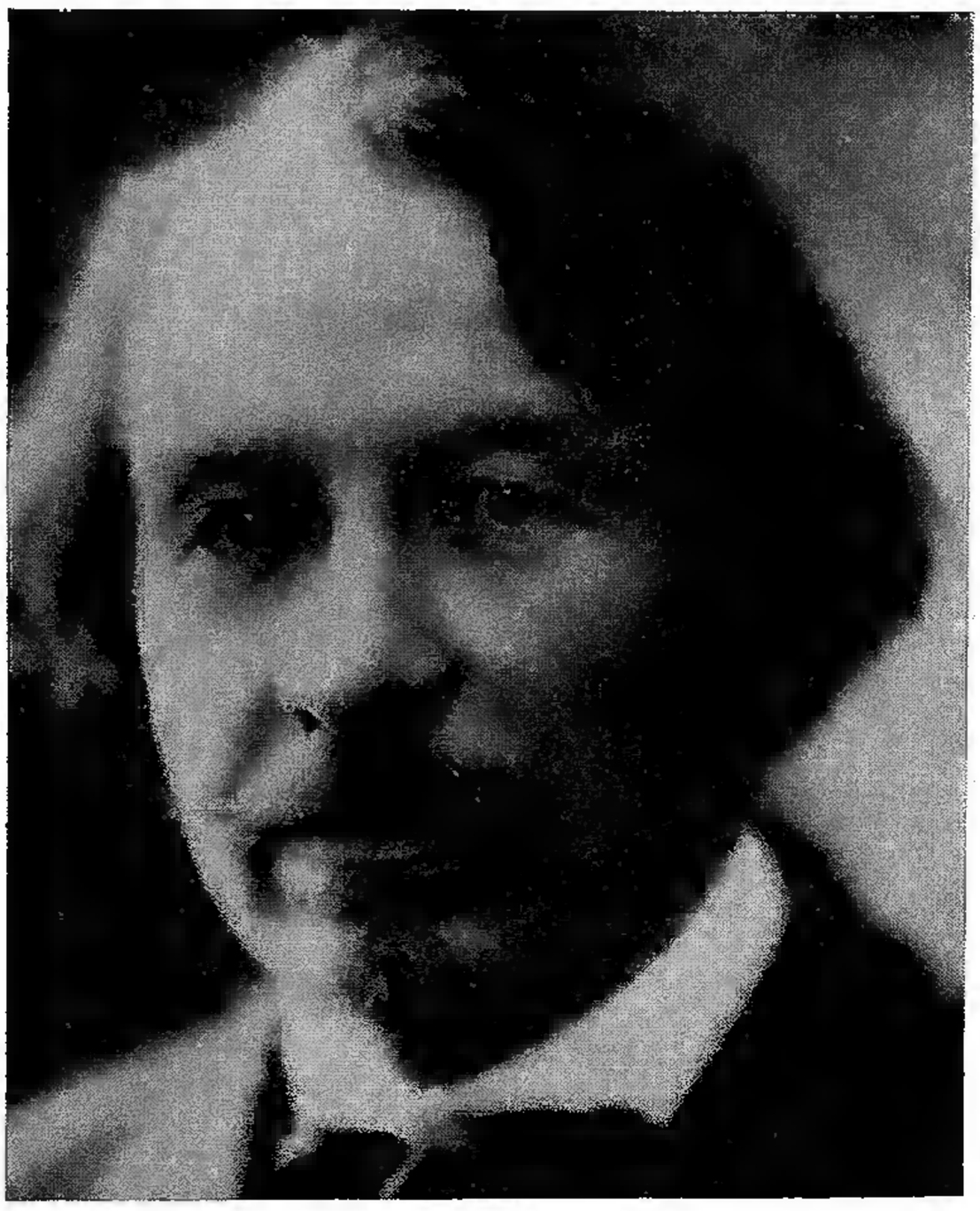
35. Charles Gounod (1818-1893) - Photo Nadar, 1884 (Arch. Photo, Paris).
Il incarna le retour à la tradition française après la vague des « italianisants ». En 1859, son *Faust* triomphe à l'Opéra de Paris que cette œuvre n'a plus quitté : 2 500 représentations.
Fauré et Stravinsky lui ont rendu justice contre toutes les attaques des critiques modernes. Il fut le premier protecteur de Debussy.

36. Georges Bizet (1833-1875).
Il souffrit souvent du reproche de vulgarité qui lui était adressé et auquel il aimait répondre : « *Distingué? Est-ce que Michel-Ange, Shakespeare, Beethoven, Cervantès et Rabelais étaient distingués?* »

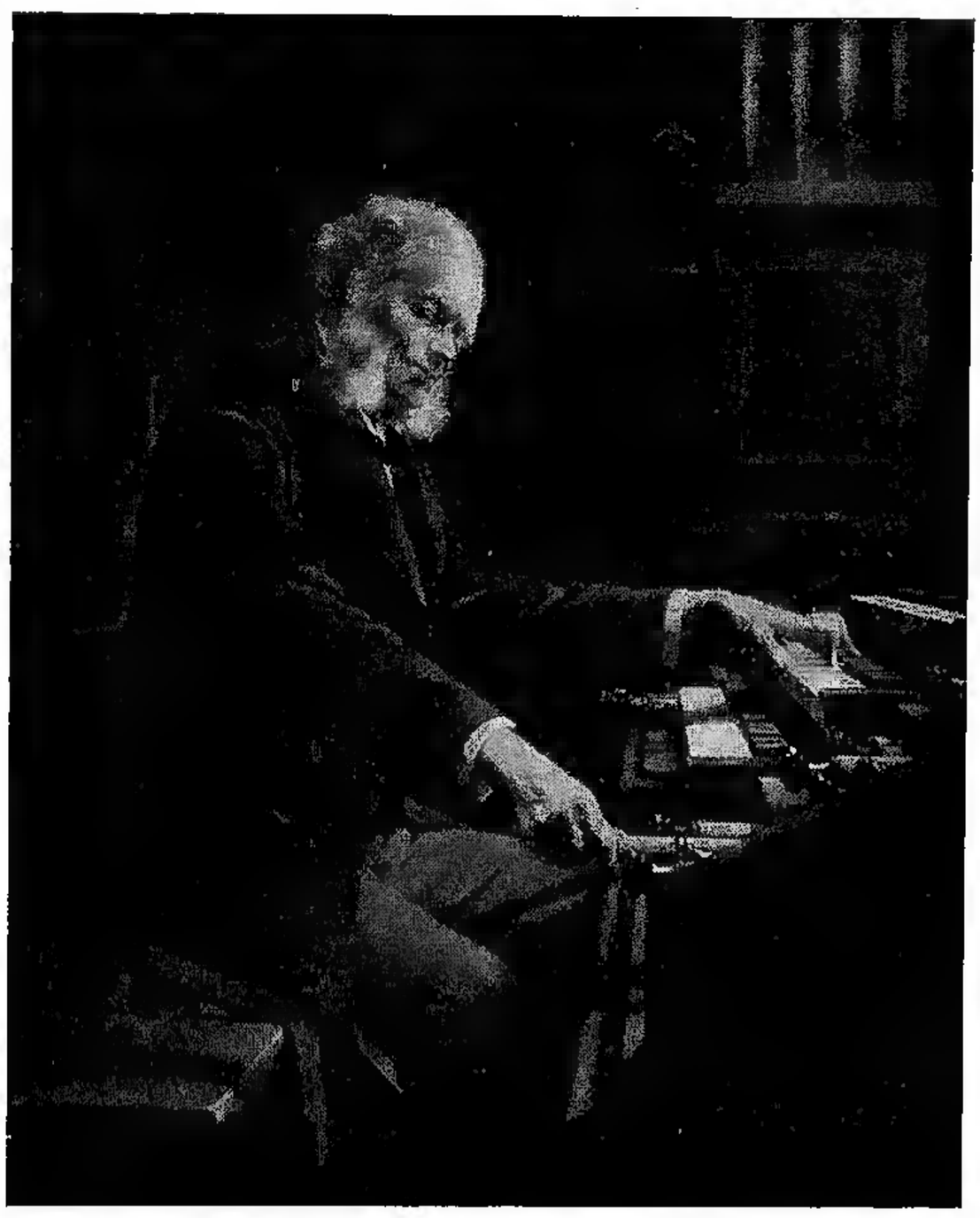
37. *Carmen* - Opéra de Bizet, tiré du roman de Mérimée (1875) - L'opéra français le plus fréquemment traduit et représenté dans le monde - Opéra de Paris, 1961 (cl. Bernand).
Acte I. — Le brigadier Don José a arrêté Carmen à la suite d'une bagarre parmi les cigarières. Il doit l'emprisonner, mais, envoûté par son charme il la laisse s'échapper. Chassé de la Garde, il deviendra contrebandier par amour pour Carmen et finira par la poignarder lorsqu'elle le quittera pour le toréador Escamillo.

38. Première affiche de *Manon*, opéra-comique de Massenet d'après le roman de l'Abbé Prévost - Paris 1884.
Venue à Paris depuis son lointain village, la jeune et jolie Manon Lescaut a rencontré l'amour en la personne du Chevalier des Grieux. Peu après, lasse de la vie en compagnie de ce jeune homme sentimental et pauvre, Manon, fascinée par le luxe des courtisanes, abandonne brusquement son amant pour l'existence facile que lui offrent de riches admirateurs. Après un cruel désespoir, des Grieux a décidé d'entrer dans les ordres. Apprenant cette nouvelle, Manon sent que son amour est plus fort que tout. Elle se rend au séminaire de Saint-Sulpice où des Grieux doit bientôt prononcer ses vœux. Elle réussit, par ses accents pathétiques et ses supplications poignantes, à enchaîner de nouveau à sa vie celui qui ne l'avait jamais oubliée. Ce sera leur perte et rien n'empêchera plus le dénouement tragique. Des Grieux et Manon mèneront dorénavant, en marge de la société, une vie tumultueuse qui aboutira à la déchéance. A l'Hôtel de Transylvanie maison de jeux fameuse, Manon sera prise dans une rafle de police et condamnée à la déportation en Louisiane. Au dernier moment, sur la route qui mène au Havre et à l'embarquement pour l'Amérique, des Grieux accourra pour tenter de la sauver, mais, épuisée par trop de souffrances, elle mourra entre ses bras.
(Les affiches de *Manon* et de *Louise* sont dues à MM. HEUGEL, Editeurs.)

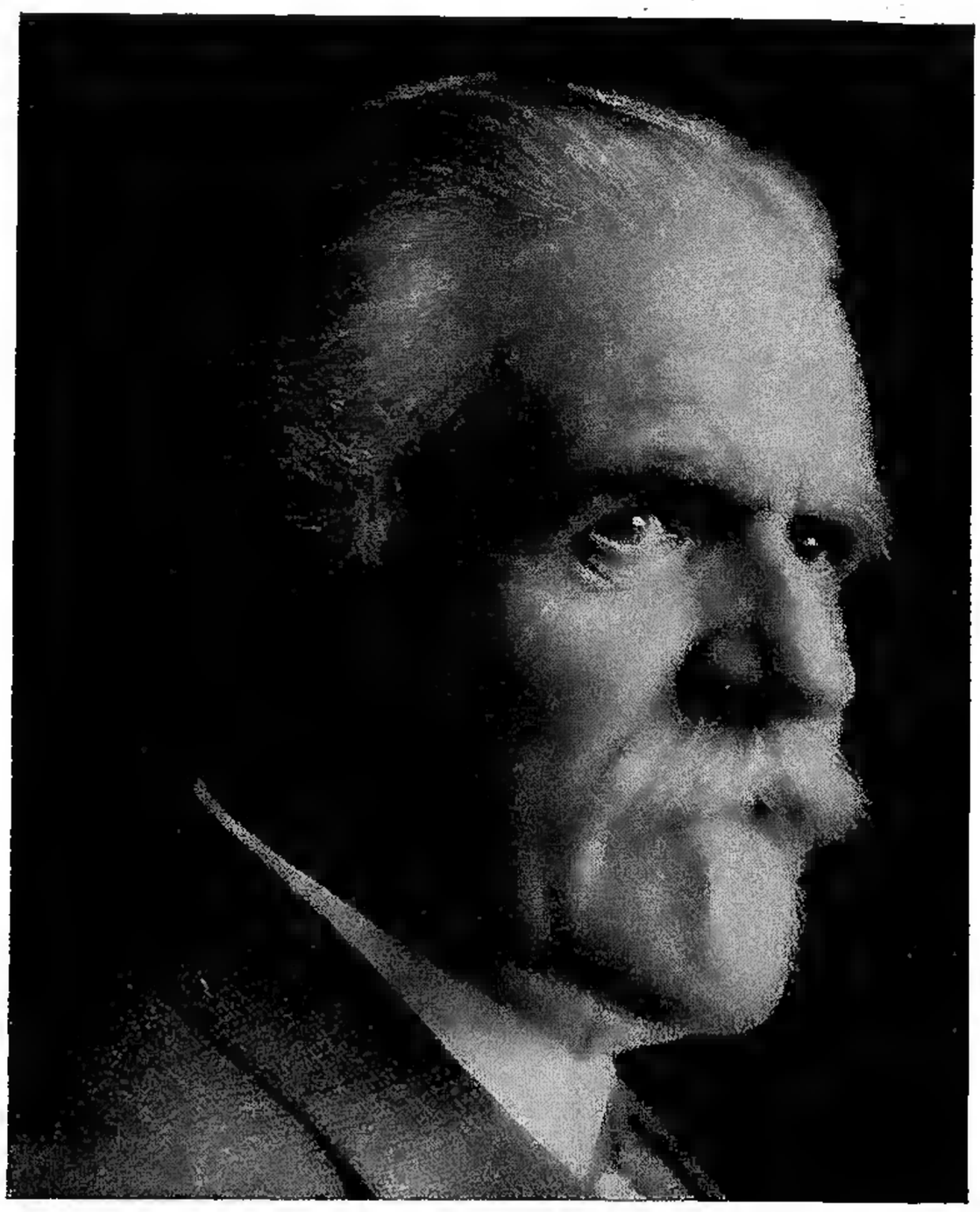
39. Première affiche de *Louise* (1900).
Le sujet populiste et le langage réaliste de cet opéra firent grand scandale à l'époque. Par la suite, il conquit un succès durable et fut souvent traduit et représenté à l'étranger.



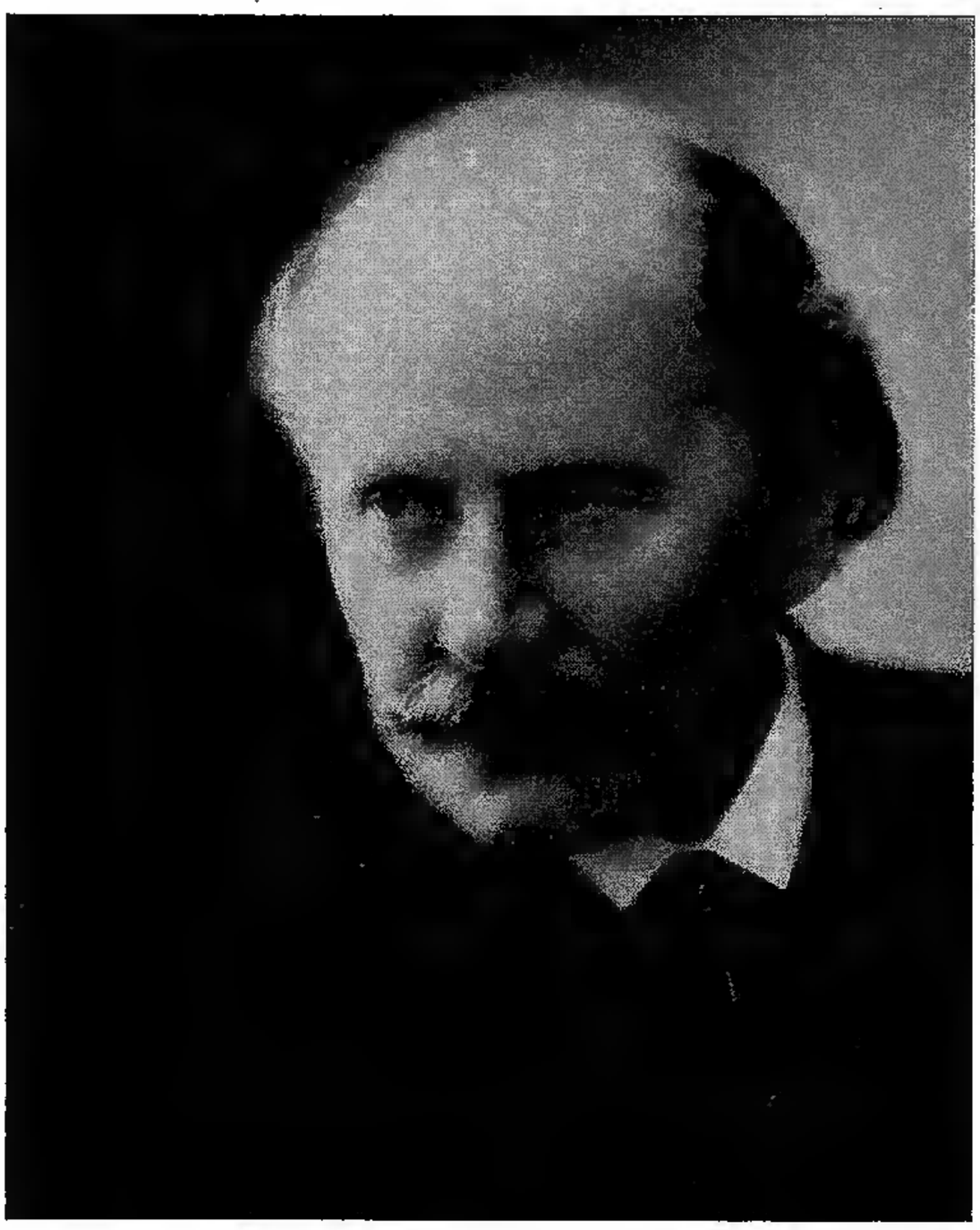
40. Gustave Charpentier (1860-1956).
Disciple de Massenet pour l'écriture, il fut porté par le grand courant naturaliste de la fin du XIX^e^ siècle et sût traduire en musique le lyrisme caché dans les plus humbles destinées. Dans son « roman musical » *Louise*, œuvre remplie d'humanité, il a évoqué d'un pinceau vigoureux la vie quotidienne du peuple laborieux et l'a illustrée des « cris de Paris ». (cl. Viollet).



41. César Franck (1822-1890) - (cl. Brown).
Surnommé le « Pater Seraphicus » pour sa légendaire bonté, César Franck mena une vie discrète et modeste. Ses *Béatitudes* et ses opéras ne furent présentés qu'après sa mort, mais il fut un grand maître, un chef d'école à l'influence considérable. Après le *Wagnérisme* et avant le *Debussysme*, le *Franckisme* eut longtemps sa place.



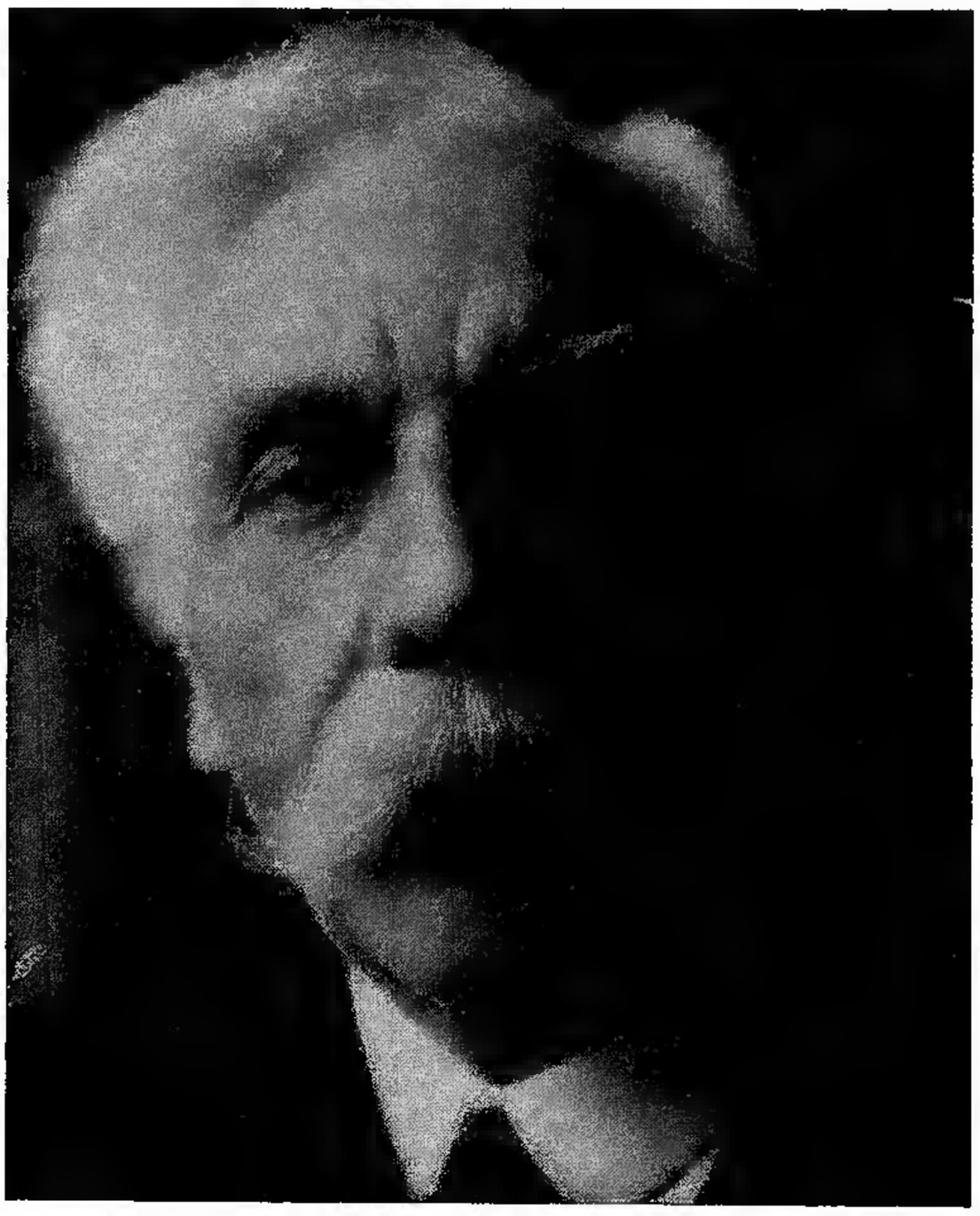
42. Vincent d'Indy (1851-1931).
Le spiritualisme et les hautes exigences morales qui commandèrent toute la vie de d'Indy se manifestèrent dans la rigueur de son enseignement musical, peu propice à l'éclosion de novateurs parmi ses élèves. Ceci ne l'empêcha pas d'ailleurs d'user d'une grande liberté pour ses propres œuvres. (cl. Viollet).

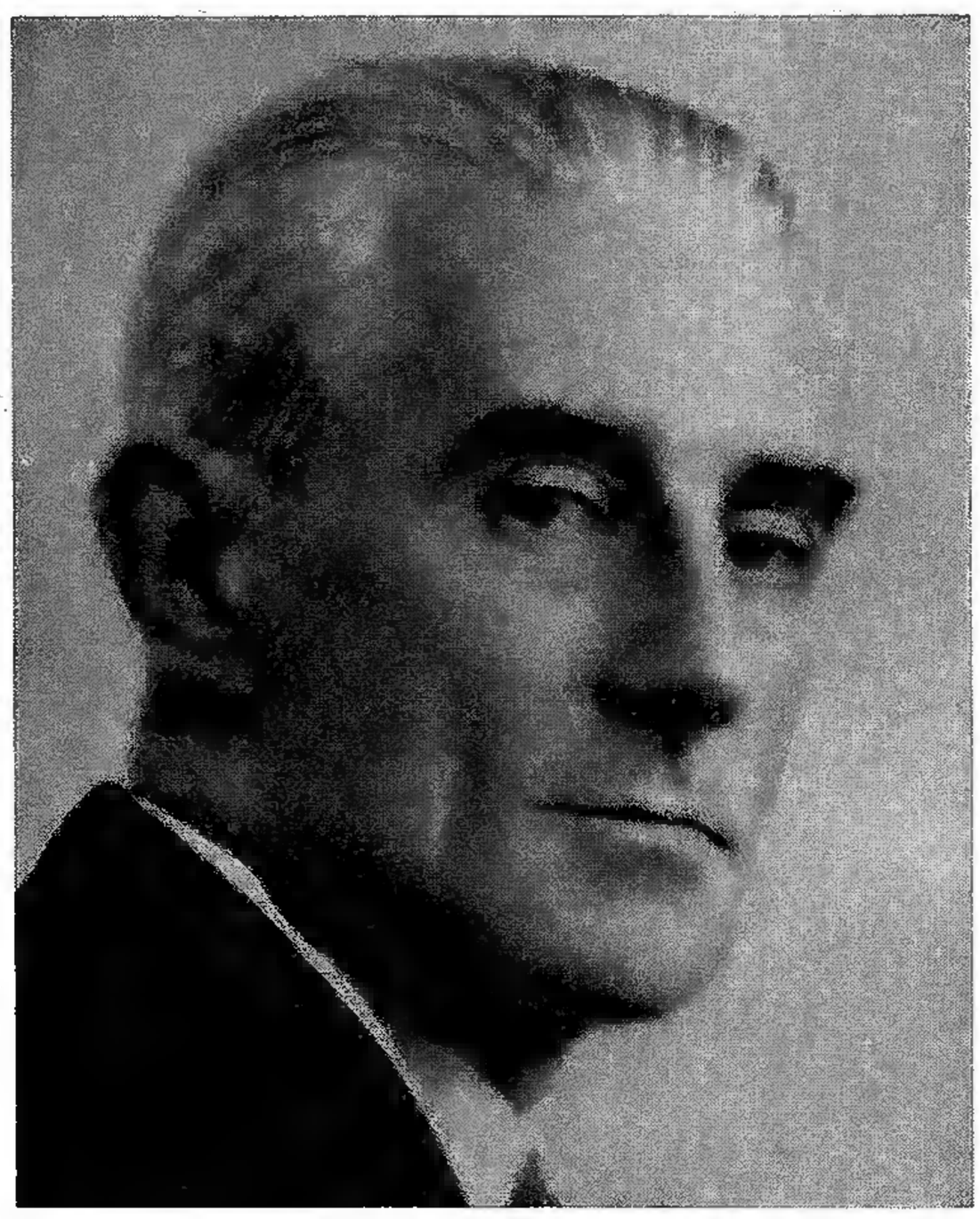


43. Jules Massenet (1842-1912).
Favorisé toute sa vie par le succès, Massenet eut une grande influence et resta le spécialiste de la « mélodie avouée ». Sa musique parfois facile, souvent sensuelle, toujours poétique et sentimentale, évoque la femme, l'amour, les passions humaines en des accents pathétiques. L'orchestration, vive et chaude, reste distinguée.

44. Camille Saint-Saëns (1835-1921) à l'orgue de la Salle Gaveau, à Paris, en 1909 - (coll. Sirot).
Se plaçant à l'opposé de Massenet par son sang-froid et la sévérité rigoureuse de son écriture, il composa néanmoins des œuvres évocatrices, colorées, d'un style clair, d'une certaine virtuosité et d'une certaine puissance orchestrales.

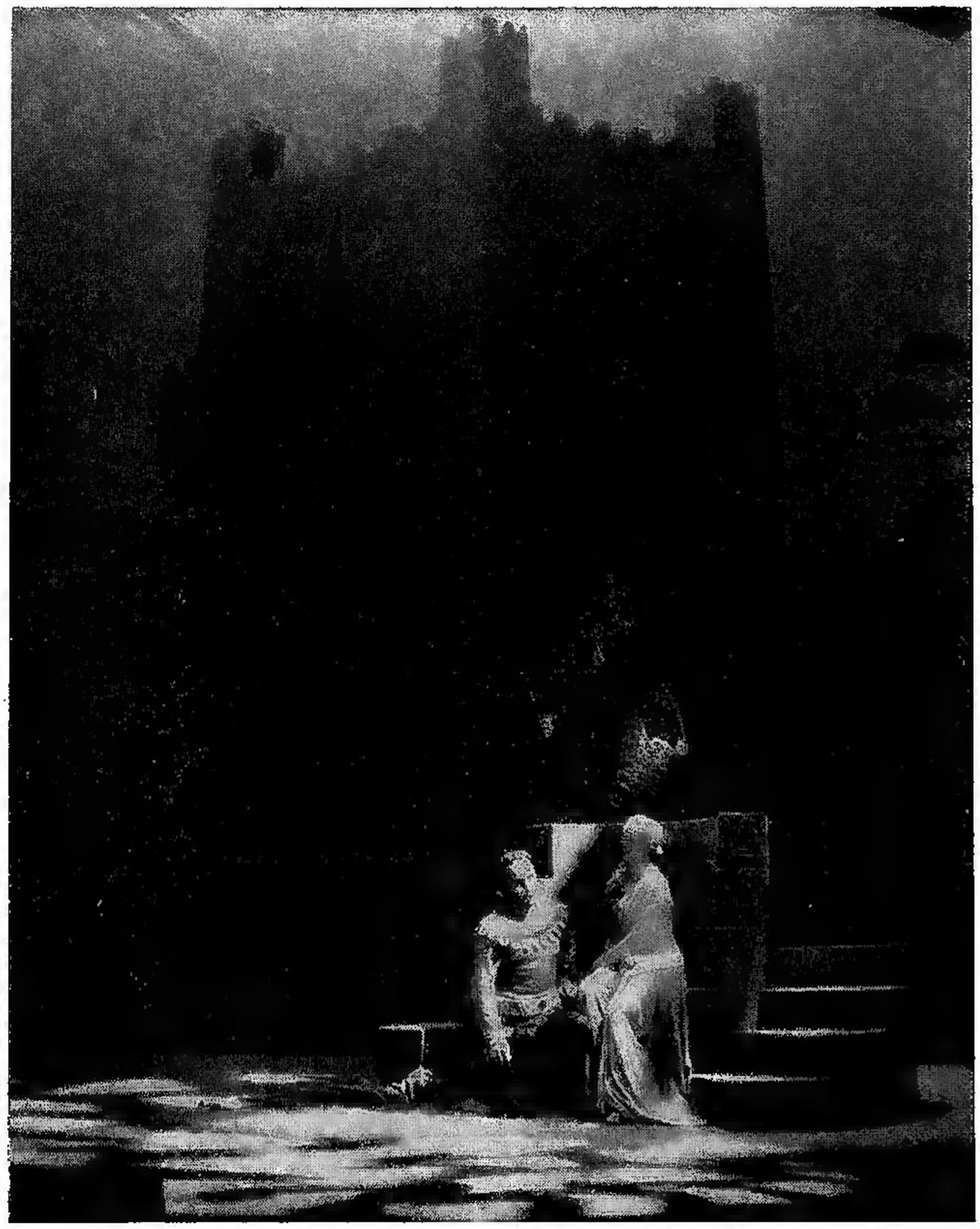
45, 46. Claude Debussy (1862-1918) - Pourville, 1904. Houlgate, 1913 - (cl. Comtesse de Tinan). - Refusant toujours l'étiquette d'*Impressionniste* que l'on continue à tort à lui appliquer aujourd'hui encore, Debussy représente un tournant fondamental et décisif de la musique française. « *Il faut*, écrivait-il, *chercher la discipline dans la liberté et non dans les formes d'une philosophie devenue caduque.* » Debussy aimait la forêt et la mer où « *n'écoutant que le conseil du vent qui passe...* » il cherchait la solitude et le recueillement, loin de ses admirateurs et de ses détracteurs qu'il réunissait dans un même mépris. « *La musique est faite pour l'inexprimable*, disait-il, *je voudrais qu'elle eût l'air de sortir de l'ombre et que, par instants, elle y rentrât.* » Sa mort prématurée a privé le monde d'un génie qui aurait encore eu beaucoup à dire.





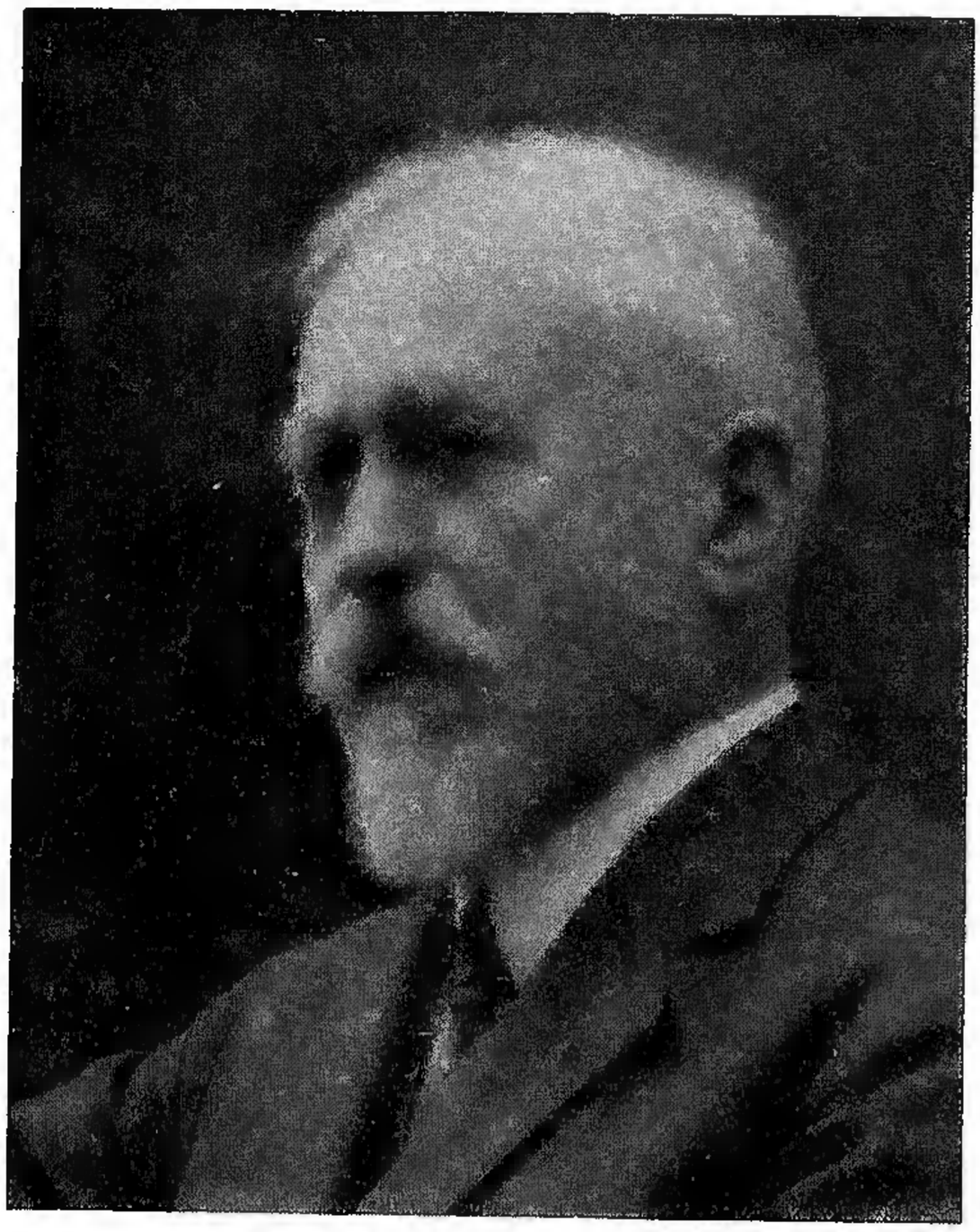
47. Gabriel Fauré (1845-1924).
Avec Debussy et Ravel, il fut l'un des trois prestigieux compositeurs qui libérèrent l'école française du sortilège wagnérien. Parallèlement à son œuvre créatrice, il consacra une grande part de son activité à l'infatigable et généreux soutien des jeunes compositeurs qui cherchaient un langage musical nouveau. (cl. Erlanger).

48. Maurice Ravel (1875-1937).
Les injustices flagrantes qui lui furent infligées par les juges académiques lui valurent d'ardents défenseurs allant de son bon maître Fauré au groupe des *Apaches*, composé de musiciens, peintres et écrivains qui l'encouragèrent de leur amitié. De son côté, il soutint courageusement Stravinsky contre ses détracteurs. (cl. Lipnitsky).

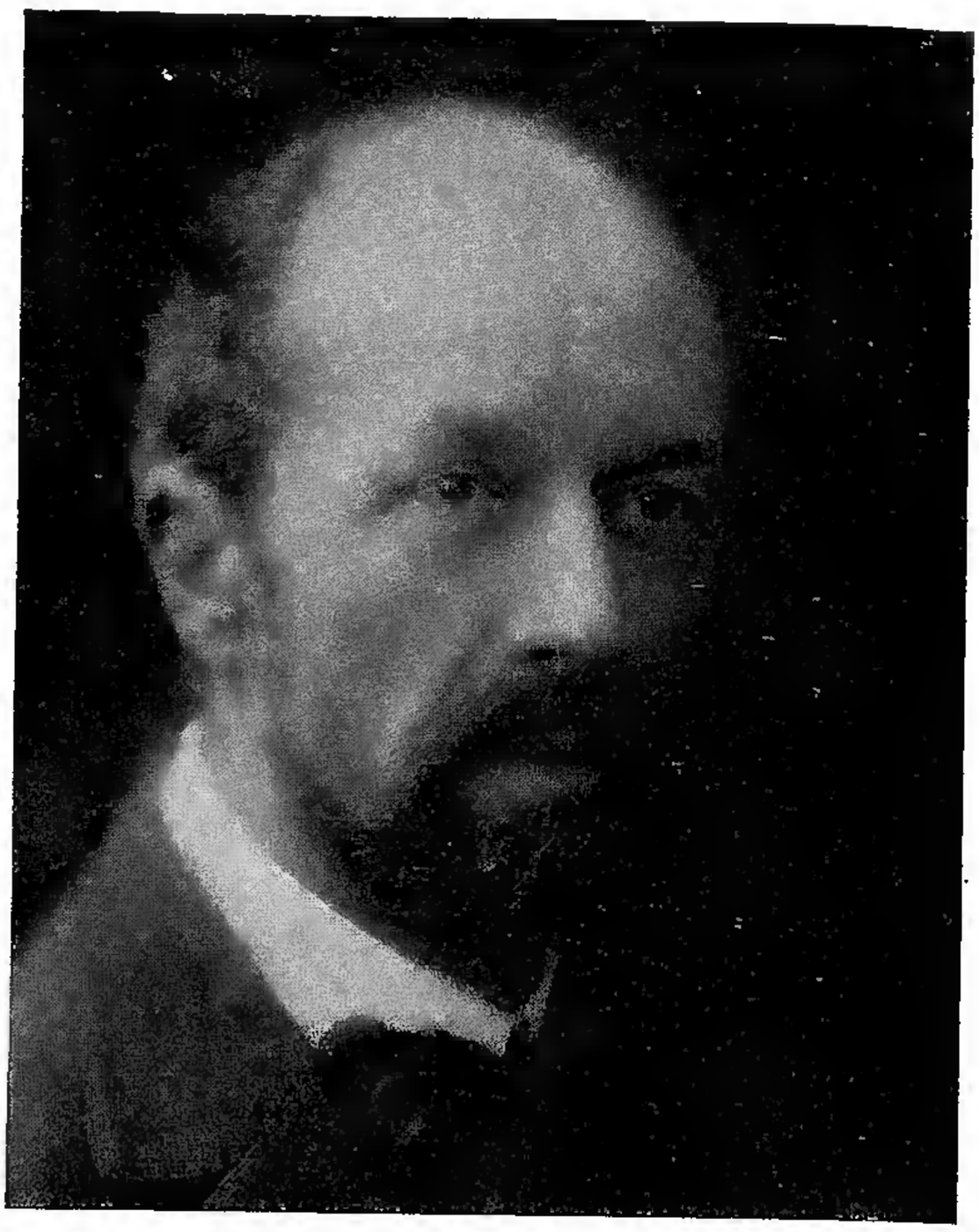


49. *Pelléas et Mélisande*, opéra de Debussy sur un texte de Maeterlinck (1902) - Opéra-Comique de Paris, 1959.
Acte II. Devant une fontaine du château, Pelléas et Mélisande s'entretiennent. Soudain Mélisande laisse échapper dans la fontaine l'anneau offert par Golaud, son époux. Un amour chaste et profond s'ébauche entre les deux personnages et la tragédie prend naissance, symbolisée par la perte de la bague. Cet opéra, bafoué et ridiculisé par la critique et par la plupart des musiciens, désavoué par Maeterlinck lui-même qui en souhaitait publiquement la chute, provoqua, par la suite, l'enthousiasme unanime. *Pelléas* pose et résout en musique le problème de la poésie pure. Pierre angulaire de la nouvelle musique française, ses échos dépassèrent rapidement les frontières pour donner naissance à un renouveau universel du langage musical. Pourtant Debussy y avait adapté des procédés fort anciens de déclamation sans phrases dessinées, qui rappellent les récitatifs italiens du XVIII^e^ siècle, tout en les refondant selon ses nouvelles conceptions esthétiques. (cl. Bernand).

50. *L'Enfant et les Sortilèges* - Fantaisie lyrique de Ravel sur un texte de Colette (1925) - Opéra de Cologne, 1961. - L'enfant a passé sa colère sur les bêtes et les objets familiers. Grondé, il boude. Soudain, levant les yeux, il voit, sortant de son livre d'images, la fée qui lui révélera la vie qui dort au fond des bêtes et des choses, attendant d'être comprise avec bonté. (cl. Sangermann, Cologne).

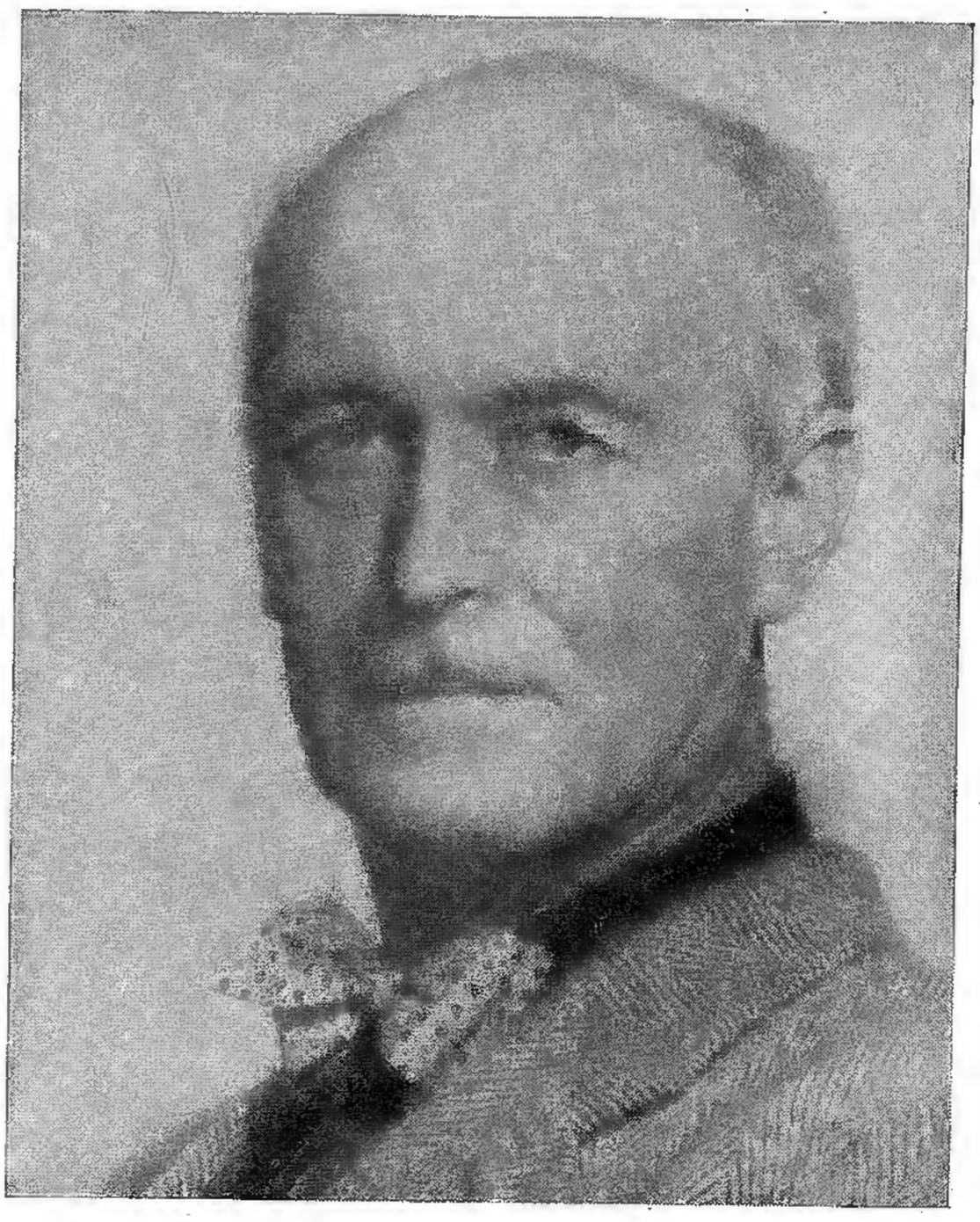


51. Paul Dukas (1865-1935).
Issu de la lignée des *Franckistes*, aussi sévère envers lui-même qu'envers ses élèves, il détruisit une grande partie de ses œuvres. Celles, rares, qui subsistent sont empreintes d'une grande clarté dans leur classicisme. « *Le contrepoint ?* disait-il, *là sans doute, se trouve l'avenir.* » (cl. Erlanger).



52. Albert Roussel (1869-1937).
Se rattachant au *Franckisme* par son maître Vincent d'Indy, Albert Roussel créa un genre nouveau qui, selon lui, devait « *se libérer de tous les éléments pittoresques et descriptifs* ». Ceci était un reniement absolu du *Debussysme* de sa génération. L'ancien officier de marine ne voulait rien que « *faire de la Musique* ». (cl. Viollet)

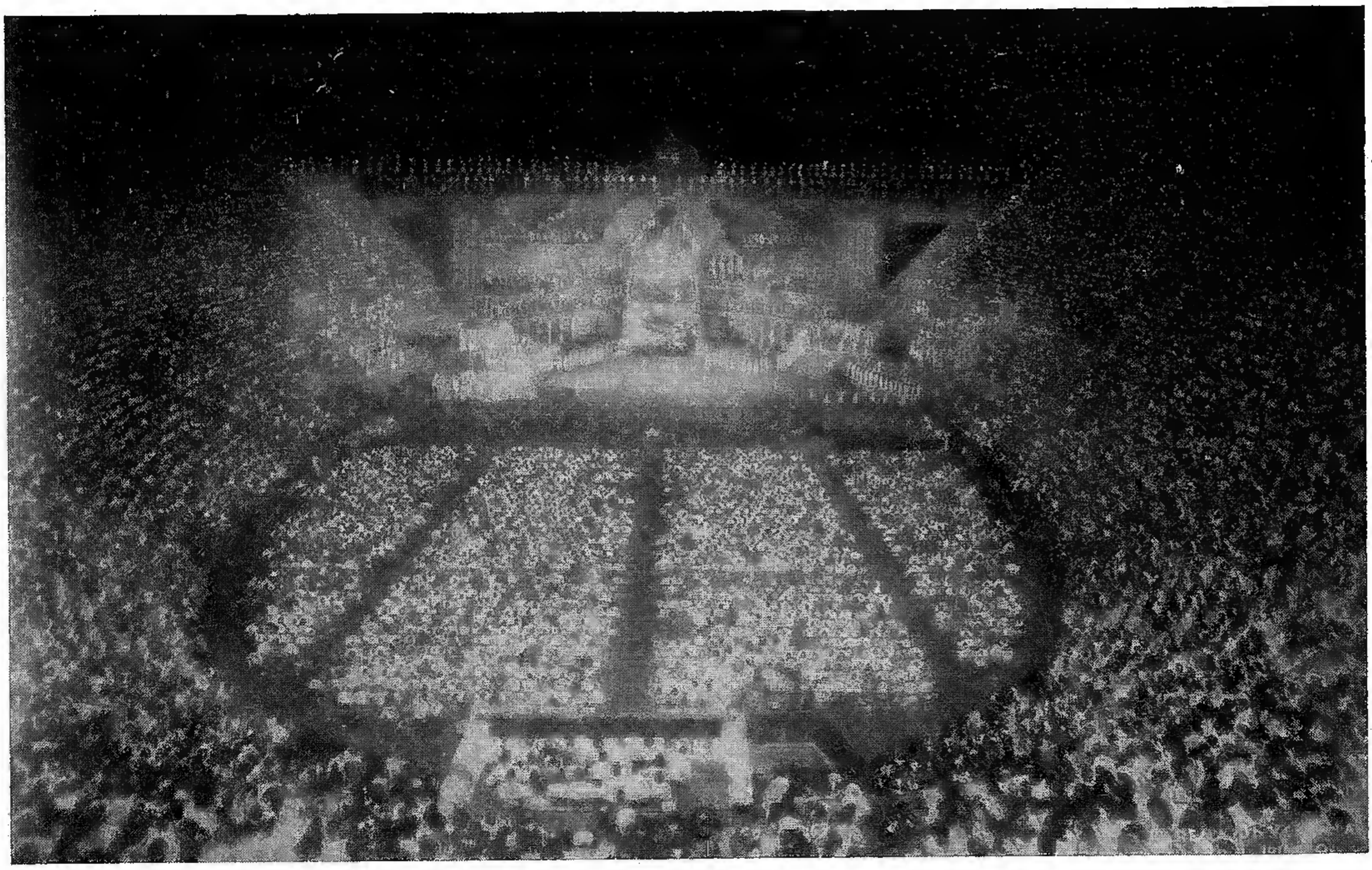
53. Florent Schmitt (1870-1958) reçu Chevalier du *Tastevin*. Beaune 1950.
En pleine floraison des subtilités impressionnistes, il composa dans un style très personnel une robuste musique pétrie de couleurs somptueuses. Toutes ses œuvres, fussent-elles pour musique de chambre, opéra ou orchestre. sont réalisées en un vigoureux style symphonique.



54. Jacques Ibert (1890-1962).
Riche d'un talent très éclectique, il créa une Œuvre embrassant tous les genres, qui porte le sceau de sa personnalité attachante, faite de sincérité, de distinction et de fine sensibilité. « *J'écris par besoin et par goût* », aimait-il dire, et c'est ce bon goût suprême, exprimé par la sobriété de son Art, qui en fait le grand attrait

55. Ruggiero Leoncavallo (1858-1919)
Recherchant une esthétique accessible aux grandes foules, les *Véristes*, dont il fut un des fondateurs, créèrent un genre réaliste, pas toujours exempt de vulgarité. *Paillasse*, opéra mélodramatique lancé par le grand ténor italien Caruso, en est un échantillon-type et son immense succès populaire n'est pas épuisé. (coll. Sirot).

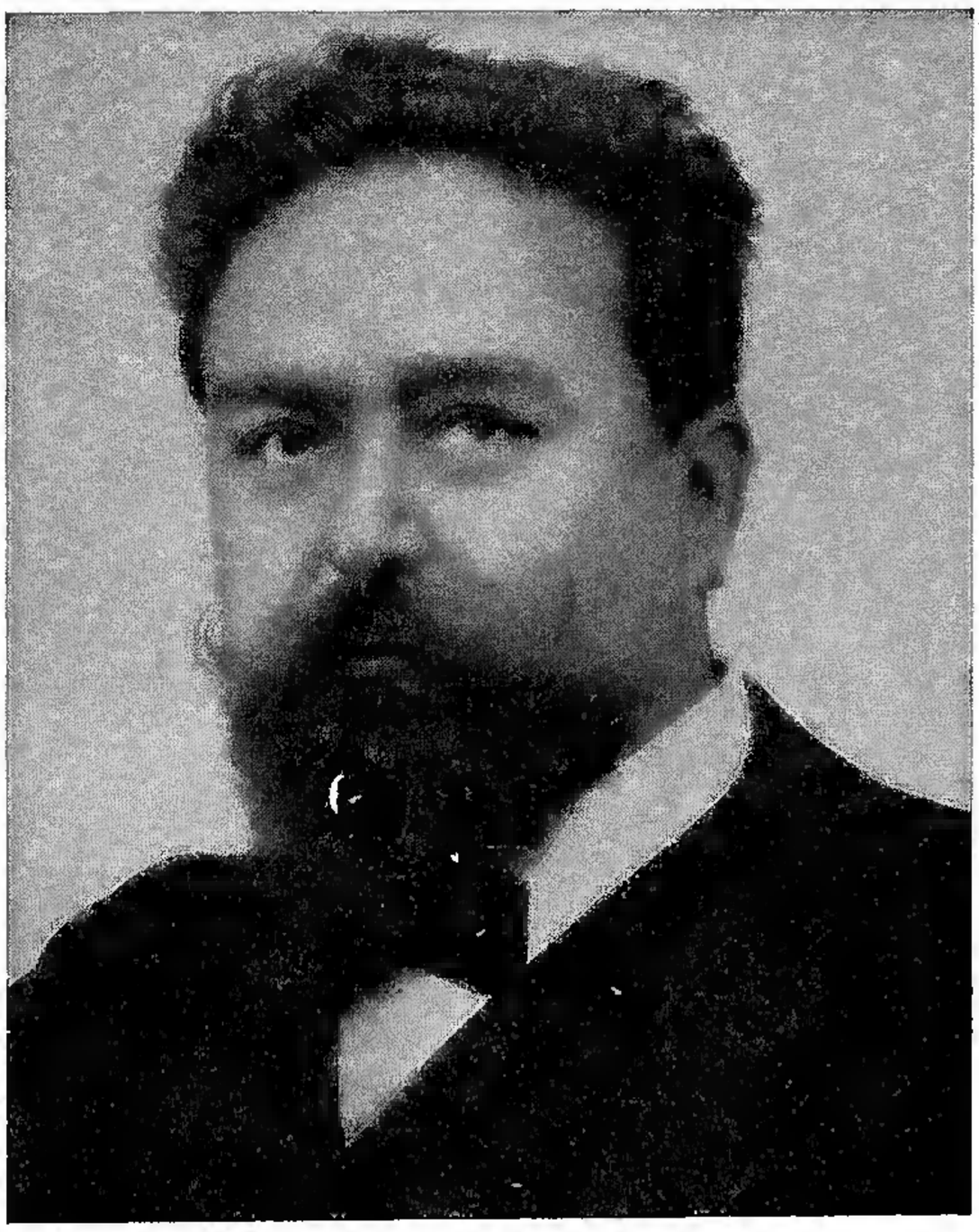
56. Pietro Mascagni (1863-1945).
Vériste comme Leoncavallo, il ne remporta, comme lui, qu'un seul grand succès : *Cavalleria Rusticana*. Cet opéra, violente tragédie paysanne, fut écrit en quelques jours par Mascagni, alors jeune chef d'une fanfare rurale, pour un concours où il obtint le 1er prix, lui valant une célébrité foudroyante et universelle. (cl. Badodi, Milan).



57. Les Arènes de Vérone, en Italie. Représentation de *Aïda* de Verdi. Saison lyrique 1958.
Après huit siècles de lutte, les peuples appelés barbares brisèrent le joug romain, et la civilisation chrétienne mit fin aux « Festivals du sang » qui avaient les arènes pour théâtre. Le rugissement des fauves, le cri des victimes, l'anathème des gladiateurs, le chant des Martyrs, les acclamations inhumaines de la foule, toutes les voix firent silence et les illuminations faites de torches vivantes s'éteignirent. La sanglante orgie romaine prit fin. Démolis, les cirques fournirent les pierres des cathédrales et des châteaux forts. Ceux qui subsistent accueillent des manifestations artistiques (Vérone : 1.340 artistes, 140 musiciens, 25.000 spectateurs).

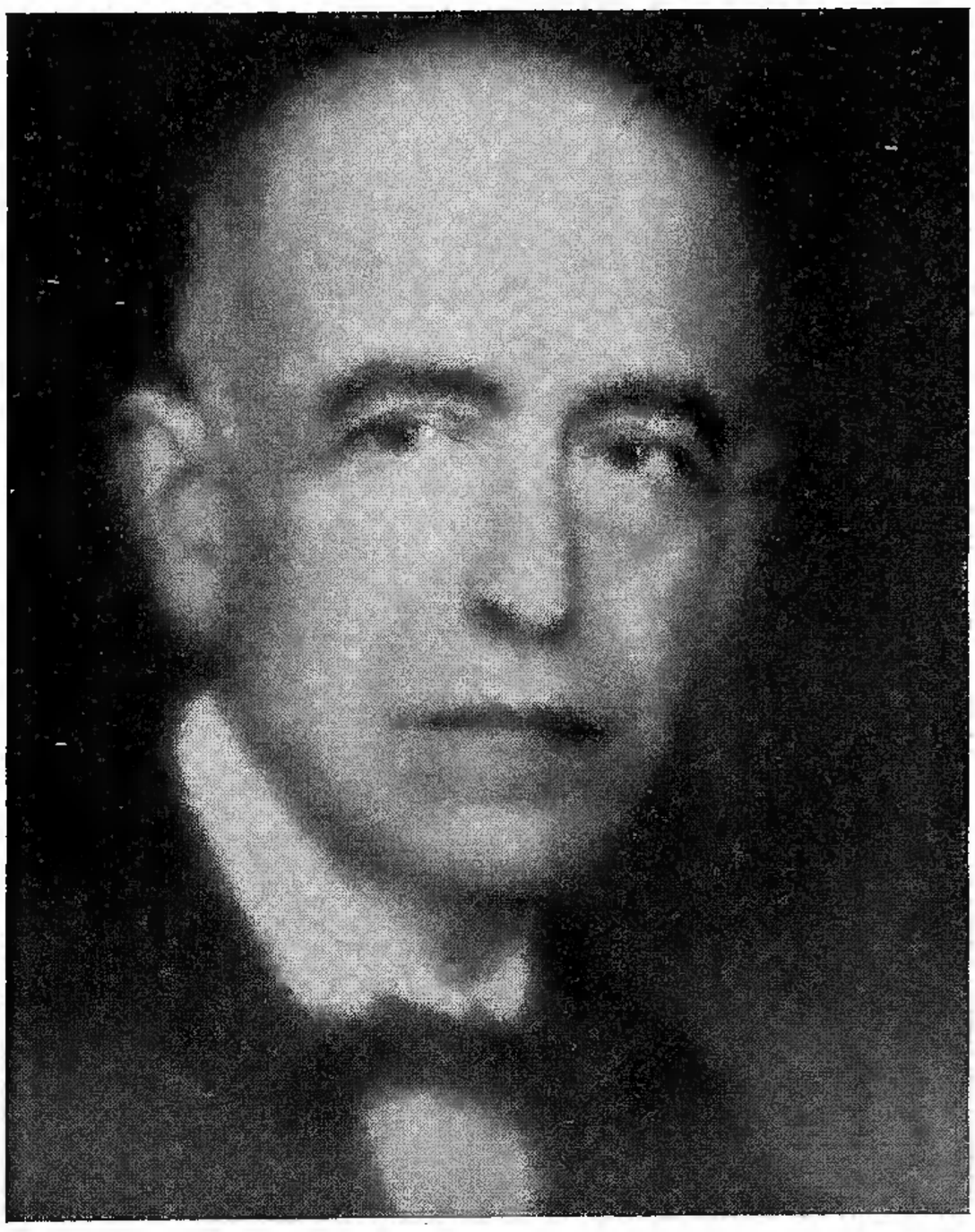
58. Giacomo Puccini (1858-1924).
La saison 1961-62 au *Metropolitan Opera* de New York fut marquée d'un fait mémorable : Puccini, avec son opéra *La Fille du Far West*, créé cinquante ans plus tôt sur la même scène sous la direction de Toscanini et avec le célèbre Caruso, Puccini pulvérisa tous les records de recettes jamais connus dans l'histoire du théâtre : 94.295 dollars pour une soirée. Puccini dont le nom a retenti depuis trois quarts de siècle dans tous les théâtres du monde, se destinait pourtant à être un symphoniste ! Une représentation de *Aïda* lui révéla sa vocation. De Lucques, sa ville natale, il partit étudier à Milan. Là, il partagea avec son ami Mascagni de cruelles années de misère et de travail. Puccini arrivait en un temps où l'empire wagnérien régnait partout en maître, où la gloire de Verdi était établie dans l'univers, où la France possédait les valeurs solides de Bizet et de Massenet. A la fois profondément humain et finement aristocrate, Puccini suivit la réaction de l'époque. Il écarta les sujets légendaires ou symboliques, les héros, les grands effets. « *Je ne m'émeus*, disait-il, *que pour les femmes qui ne savent qu'aimer et mourir.* » Dominant de très haut les *Véristes*, il atteignit cependant tous les publics. Verdi l'avait soutenu en ses débuts. Ravel, Schönberg, Strawinsky admirèrent son art. Il se tailla finalement dans les répertoires de théâtre une place égale à celle des plus grands génies de la musique. (Arch. phot. Ricordi.)

59. *La Tosca* - Opéra de Puccini d'après Sardou (1900). - Teatro alla Scala, 1954.
Acte 1. En 1800, dans la Rome pontificale, on célèbre, en l'église St-André-de-la-Vallée, le *Te Deum* après la victoire présumée de l'armée autrichienne sur Bonaparte à Marengo. Le baron Scarpia, préfet, tyran cauteleux et cruel, est follement épris de la belle cantatrice Floria Tosca, amie du peintre Mario Cavaradossi. L'action se déroule, haletante et tumultueuse, et se dénoue de la façon la plus tragique. Dans la même nuit, Scarpia sera poignardé par Tosca, et Mario fusillé sur ordre secret de Scarpia. Tosca se précipitera de la tour du Château Saint-Ange. Dans toute l'histoire du théâtre lyrique, il n'y a pas d'ouvrage qui ait connu, dans le monde entier, un succès aussi général et aussi durable. (cl. Piccagliani, Milan).



60. Isaac Albeniz (1860-1909).
Pianiste réputé autant que compositeur, il donna son premier concert à l'âge de quatre ans et, à douze, il s'enfuit de la maison paternelle pour mener une vie aventureuse. Il revint trois ans plus tard et étudia alors la composition, s'y vouant presque exclusivement afin, disait-il, de « *faire de la musique espagnole avec l'accent universel* ».

61. Enrique Granados (1867-1916).
Comme son compatriote et ami Albeniz, Granados composa des œuvres typiquement espagnoles, hautes en couleurs, mais fortement influencées dans leur forme par l'esthétique des maîtres français de sa génération. En plein succès, il périt, jeune encore, de façon tragique, pendant la première guerre mondiale, à bord d'un paquebot torpillé par un sous-marin.

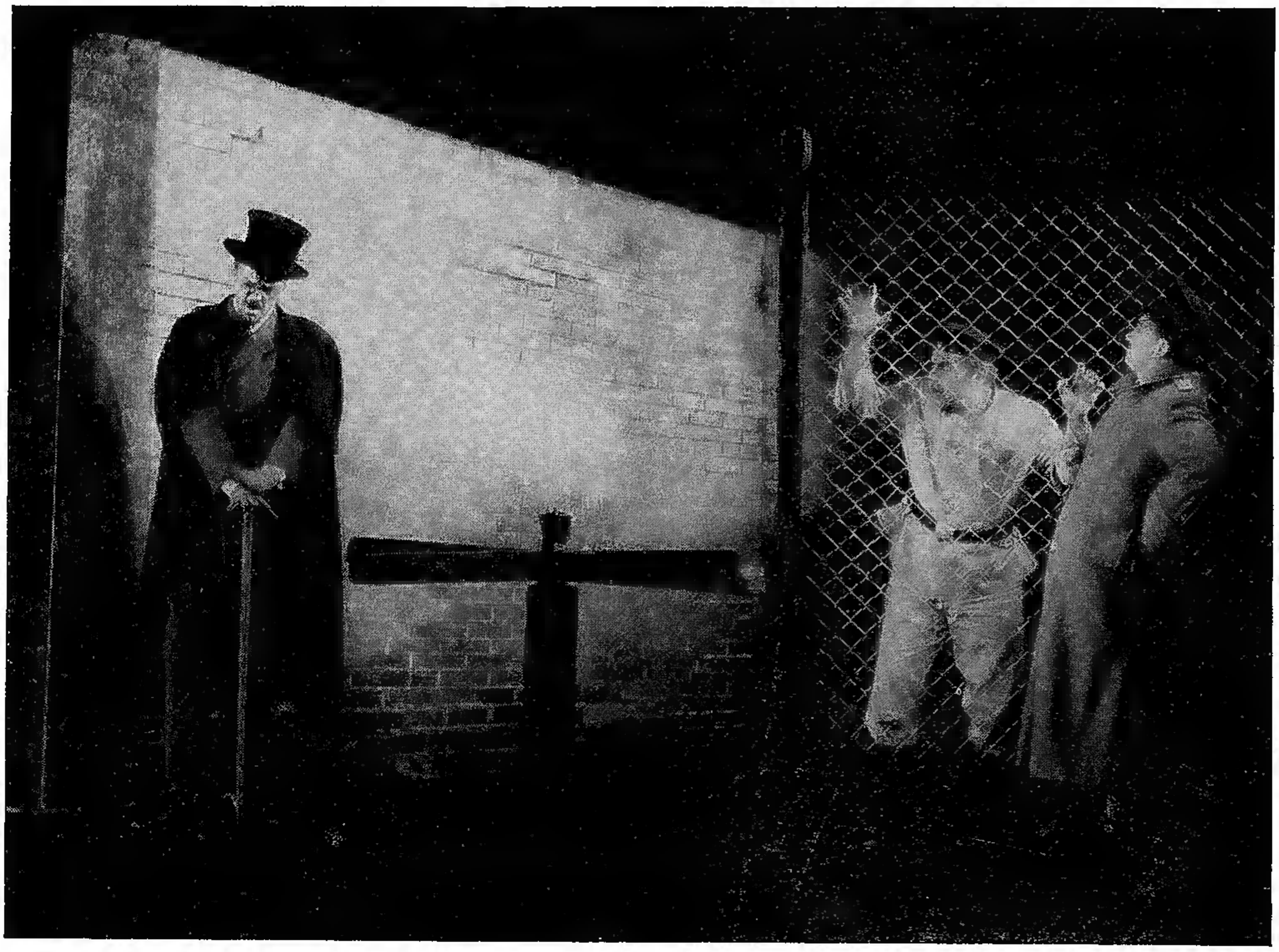


62. Manuel de Falla (1876-1946).
Le génie de ce grand artiste le place au-dessus de ses compatriotes. Se servant, comme eux, des rythmes et thèmes espagnols, il sut, avec une suprême maîtrise les fondre en un style original et inimitable. Espagnol jusque dans l'austérité et le mysticisme, il se retira, en pleine gloire, dans un monastère où il mourut. (cl. Manuel).

63. Ottorino Respighi (1879-1937).
Elève de Rimsky-Korsakow et de Max Bruch, Respighi s'écarta résolument du style des *Véristes*, et du théâtre qui était leur domaine favori. Il inaugura un genre nouveau pour les compositeurs italiens : le poème symphonique, qui marqua leur tournant vers la musique d'aujourd'hui. (cl. Ballerini, Florence).

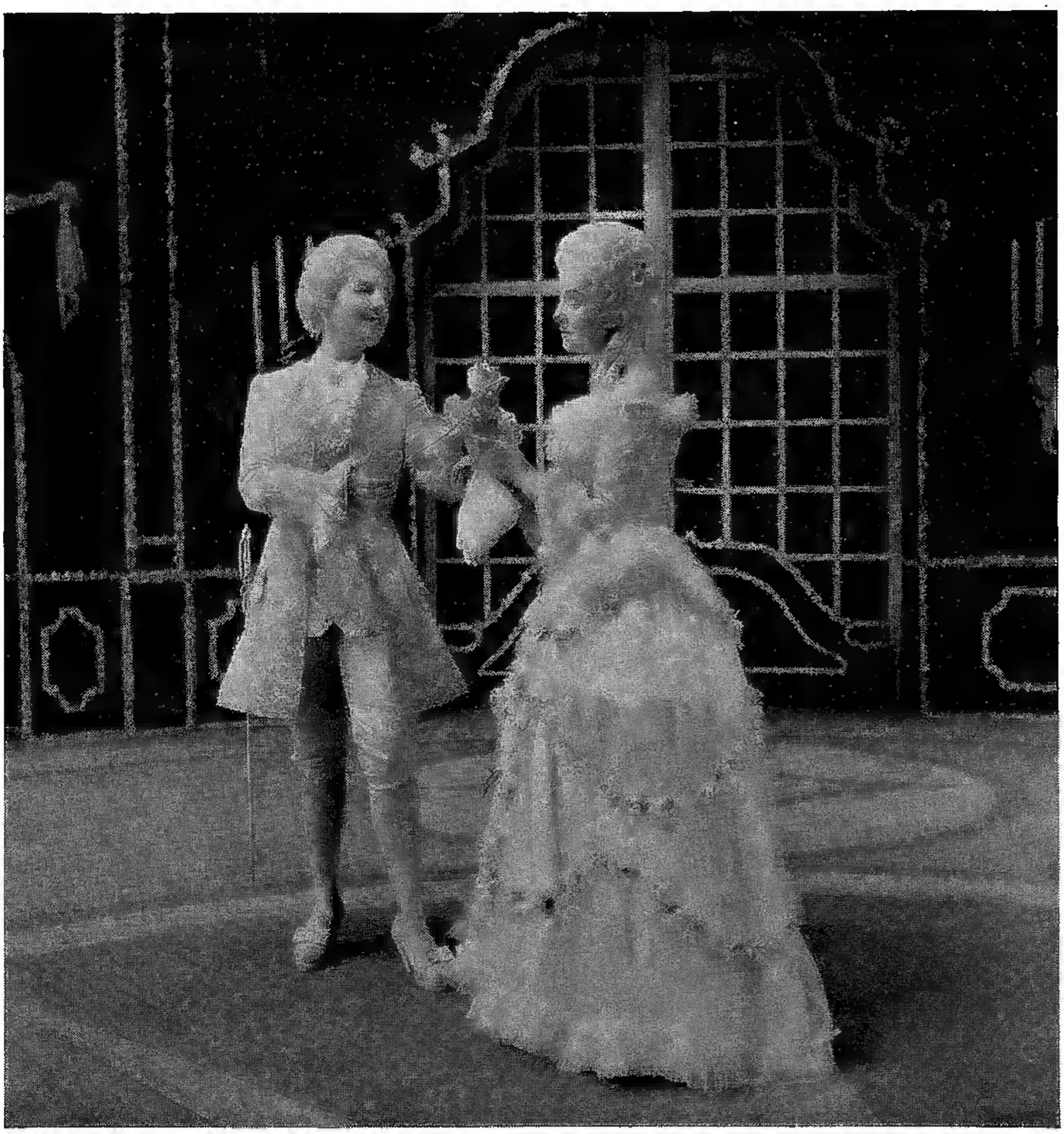
64. Arnold Schönberg (1874-1951).
Inventeur du système sériel et dodécaphonique qui renversait toutes les lois de composition tonale employées jusqu'à lui, Maître de l'Ecole de Vienne, il révolutionna l'écriture musicale. Son nouveau langage prit une importance universelle et se trouve à la base de toutes les expériences ultérieures. (cl. National Bibliothek, Vienne).

65. Alban Berg (1885-1935) et Anton Webern (1883-1945). (cl. M^me^ Vve A. Berg.)
Ces deux Autrichiens furent les plus illustres disciples de Schönberg dont ils continuèrent l'œuvre, mais par des voies personnelles. L'écriture atonale de Berg, d'un grand lyrisme dramatique s'oppose à celle, plus sévère, de Webern qui reprend les bases de la musique sérielle.

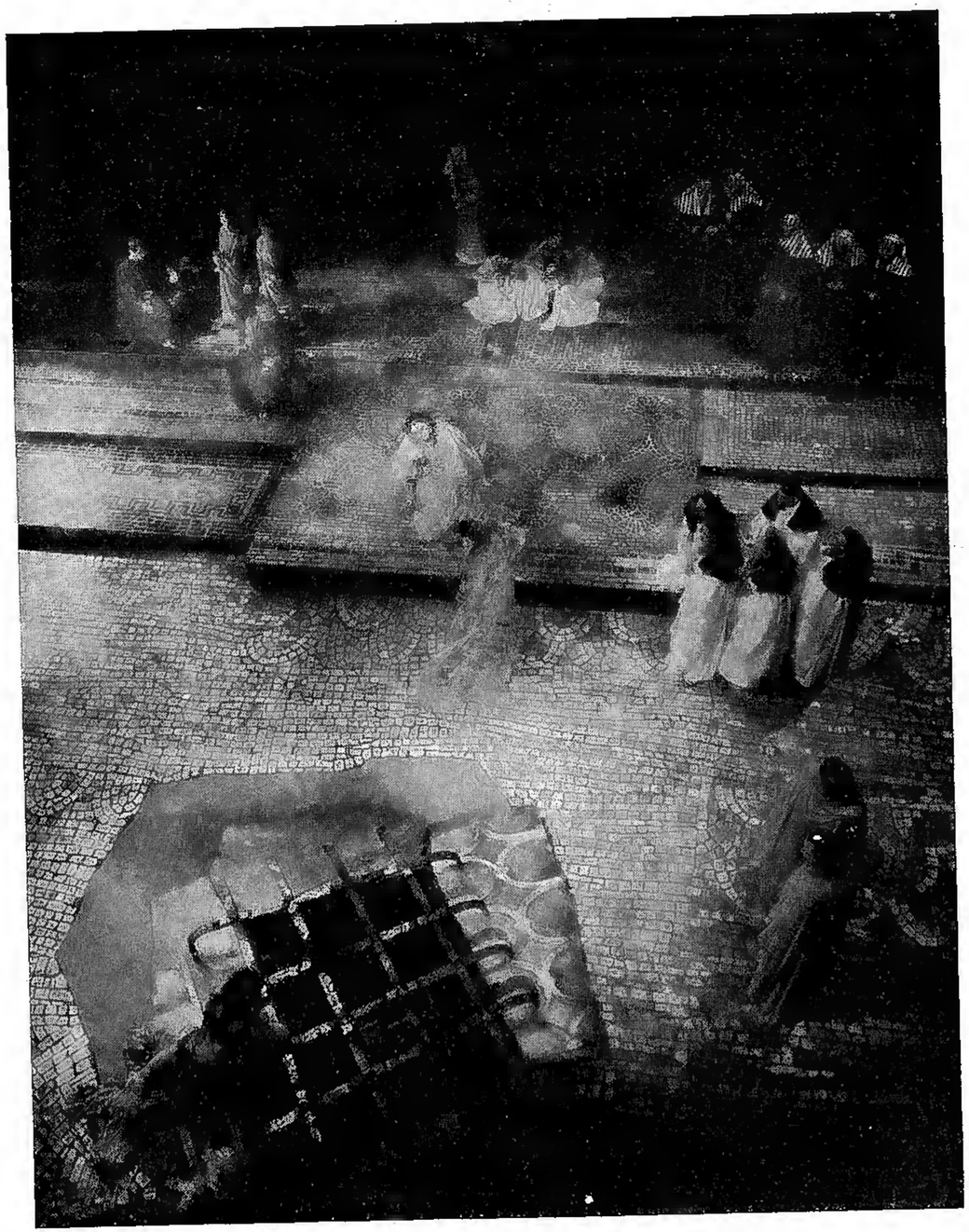


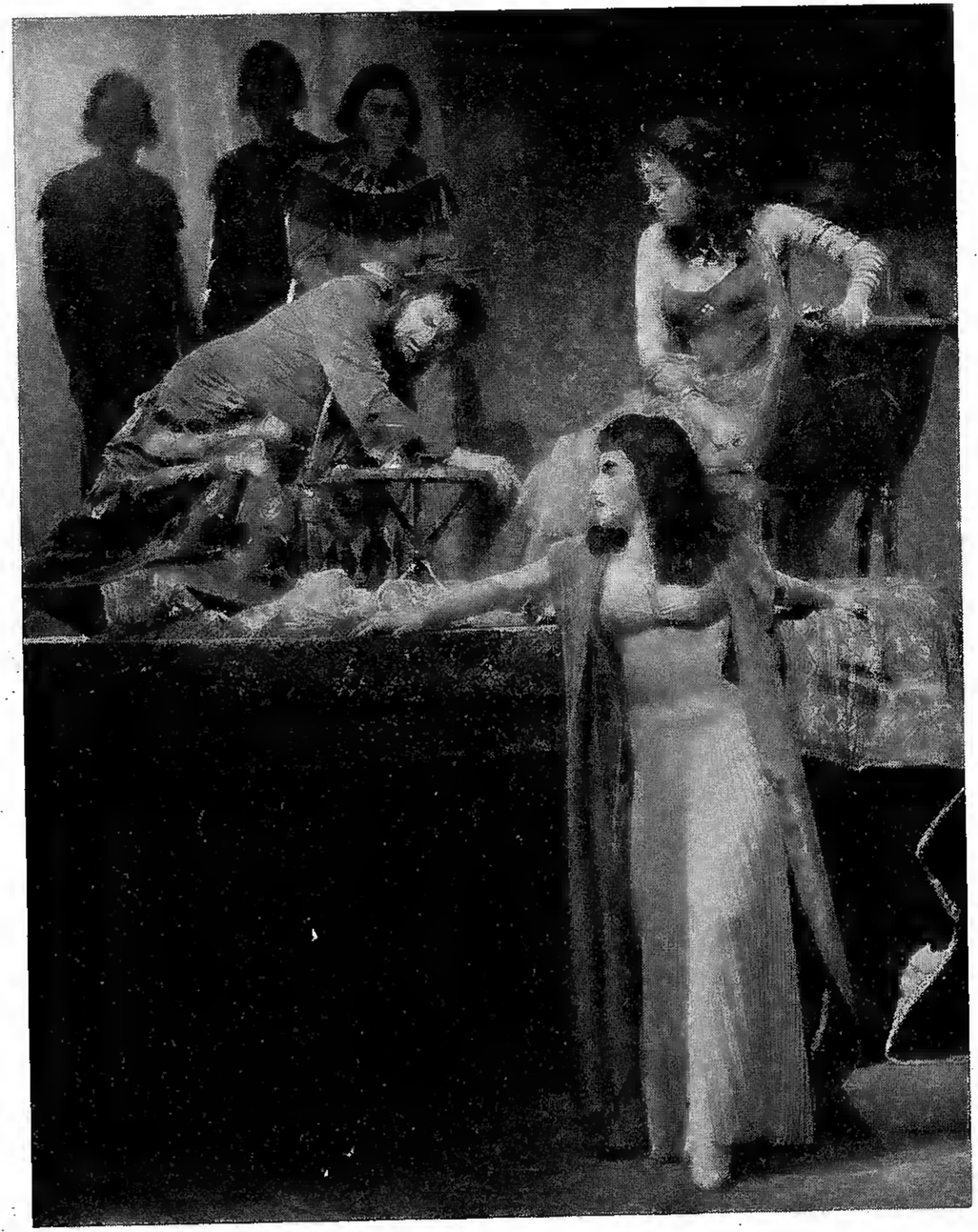
66. *Wozzek* - Opéra d'Alban Berg (1926) d'après G. Büchner - Opéra de Munich, 1958.
Le soldat Wozzek est le type de l'être simple et naïf qui se défend par la violence contre l'absurdité et la cruauté du monde. Bafoué, humilié par sa bien-aimée, ses supérieurs, le médecin, qu'il croyait ses amis, il finit, dans une ultime révolte, par tuer celle qu'il ne peut retenir. Il meurt en fuyant. Violente, heurtée, cette œuvre extrêmement difficile exigea 137 répétitions avant sa première à Berlin. (cl. Betz, Munich).

67. Richard Strauss (1864-1949), dirigeant à quatre-vingt-cinq ans. (cl. Kessler, Berlin). - La plus importante personnalité du théâtre depuis Wagner, il se créa vite un style très original. Magicien du son, il écrivit des œuvres étincelantes et osées dans tous les genres, certaines d'une douceur toute mozartienne, d'autres emportées par une ivresse dionysiaque, toutes géniales et éblouissantes d'invention.



68. *Le Chevalier à la Rose* - Opéra de R. Strauss (1911), livret de Hofmannsthal - Opéra de Hambourg, 1959. - A Vienne, en 1760, dans le palais de la princesse-maréchale de Werdenberg, le comte Octavian Rofrano (rôle travesti) remet la traditionnelle rose d'argent à Sophie Faninal, fille d'un nouveau riche, de la part du baron Ochs de Lerchenau, rustre gentilhomme campagnard à qui on l'a fiancée. Octavian aimera Sophie, il oubliera la mûrissante maréchale et Sophie n'épousera pas le baron. Au milieu d'une action pleine de quiproquos spirituels, de cocasseries étourdissantes, portée par une musique étincelante et délicate, les « jeunes » se trouveront réunis aux dépens de leurs aînés. (cl. Peyer, Hambourg).





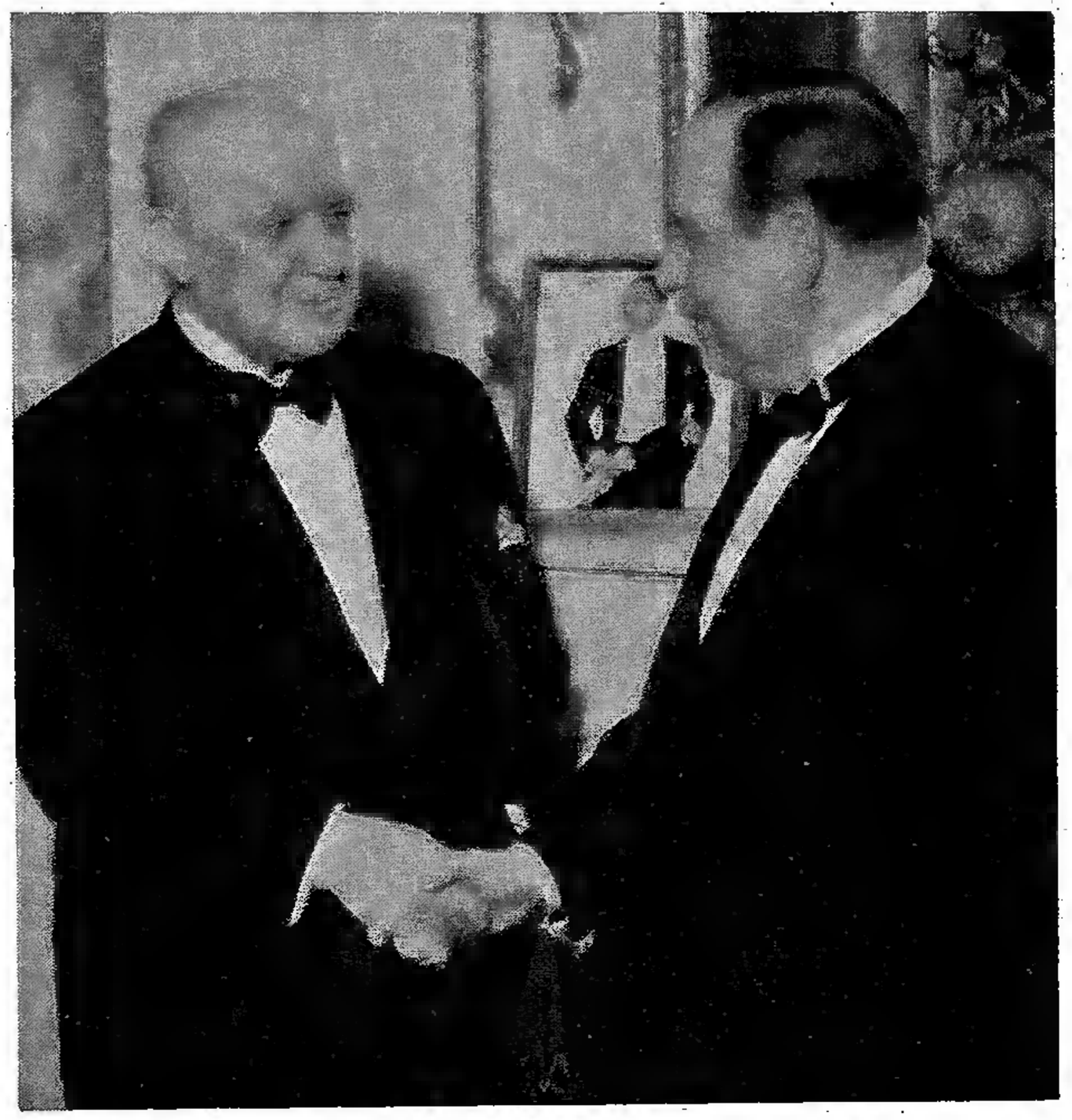
69, 70. *Salomé* - Opéra de R. Strauss (1906), livret d'O. Wilde - Opéra de Munich, 1955. - Opéra de Hambourg, 1953. - Penchée sur le caveau où Jochanaan (St Jean-Baptiste) est enfermé, la princesse Salomé se sent irrésistiblement attirée. Fascinée par la grande voix prophétique qui s'élève, Salomé fait sortir Jochanaan et tente de le séduire. Il la repousse avec dureté. Puis Hérode Antipas, tétrarque de Galilée, supplie Salomé, qui est sa belle-fille, de danser pour lui. Elle y consent. Mais, pour prix, elle exige la tête de Jochanaan. Après plusieurs refus, Hérode, ivre de désir, finit par accepter. Tandis que la reine Hérodiade quitte la salle, se déroule la voluptueuse *Danse des Sept Voiles*. A la fin, le bourreau apporte sur un plat d'argent la tête du supplicié à laquelle Salomé adresse un long chant, qu'elle embrasse, et devant laquelle elle danse longuement. Saisi d'horreur, Hérode fait écraser Salomé sous les boucliers des gardes. En dépit de la répulsion que le sujet peut lui inspirer, le spectateur est « empoigné » deux heures durant par la magique puissance de la musique. (cl. Betz, Munich - cl. Peyer, Hambourg)

71. Arthur Honegger (1892-1955).
« *La première qualité d'un compositeur, c'est d'être mort.* » « *Le compositeur contemporain est une sorte d'intrus qui veut s'imposer à une table où il n'est pas invité.* » En dépit de ses réflexions pessimistes, mais souvent vraies, Honegger écrivit un grand nombre d'œuvres importantes de tous genres : de l'oratorio, qu'il rénova complètement, à la musique de film. Il est considéré comme l'un des pionniers les plus marquants et l'une des personnalités les plus fortes de la musique moderne. Courageux et indépendant, il eut pour lui l'appui de la jeunesse, mais son œuvre fut longue à s'imposer. (cl. Lipnitzki).

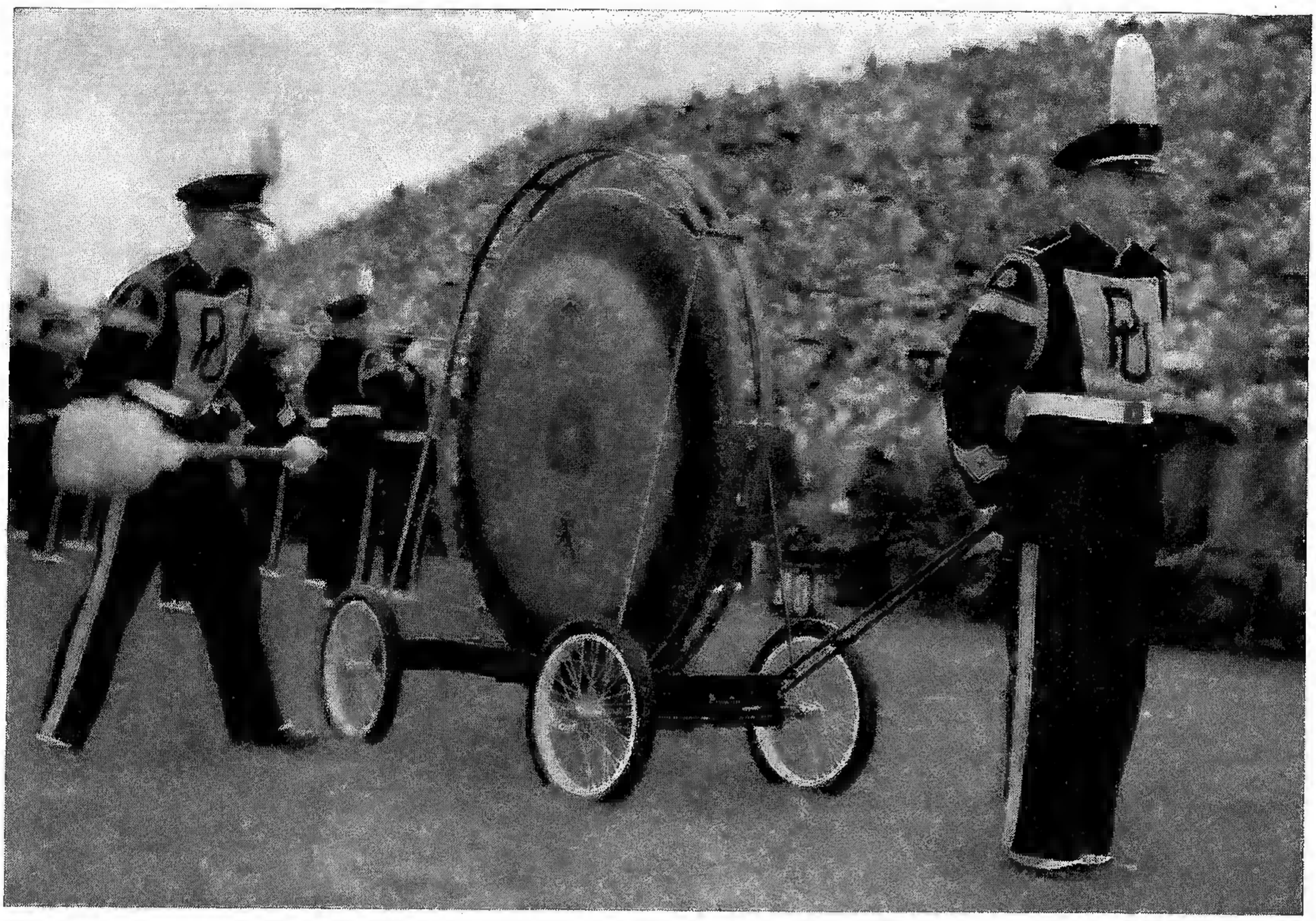
72. *Jeanne au Bûcher* - Oratorio dramatique de Honegger (1935) sur un poème de Paul Claudel - Opéra de Munich, 1950. (cl. Betz, Munich).
La création française au concert, de cette belle œuvre eut lieu en 1939 à Orléans même, dans ce théâtre qui s'élève sur les fondations d'une église primitive. Les scènes lyriques s'en emparèrent plus tard dans sa forme scénique, parlée, chantée et dansée, grâce à la puissance qu'elle doit à la musique de Honegger. L'effet de renversement du temps, dont il a été abusé depuis, était révolutionnaire à l'époque et permit de faire défiler devant les yeux de Jeanne tout le passé qui l'avait amenée au bûcher où elle attend son supplice. Saint Dominique est descendu du Ciel pour la secourir et il tient devant les yeux de Jeanne attachée, le livre de sa vie, lui contant les faits et essayant de comprendre, avec elle, ce qui s'était passé. Et voilà qu'ensemble ils remontent le temps à partir de sa mort prochaine jusqu'à son enfance de petite paysanne que les voix de Sainte Catherine et de Sainte Marguerite appellent pour accomplir son destin, et sauver la France et son roi. Les voix des désespérés du fond de l'Enfer mêlent leurs hurlements au chant d'espoir du rossignol, les rois fous dansent autour de Jeanne leur ronde insensée, le Dauphin est couronné à Reims, mais Jeanne est déjà trahie et son épée mystique ne la sauvera plus. Les flammes montent, mais les voix de la foule stupide et déchaînée sont couvertes par celles des Saints qui l'accueillent parmi eux, chaînes brisées, en chantant : « Il y a l'amour qui est le plus fort. Il y a Dieu qui est le plus fort. » L'oratorio se déroule comme des enluminures de livres saints, luit comme des vitraux multicolores, frappe comme les statues des Saints et des rois des cathédrales. Dans une écriture usant des moyens les plus avancés de la musique atonale, Honegger mêle la familiarité naïve de l'art populaire à la noblesse et la grandeur de la poésie pure. « *Je me suis efforcé,* précisait-il, *d'être accessible à l'homme de la rue, tout en intéressant le musicien.* » Le grand compositeur a pleinement réussi.

102. *La Veuve Joyeuse* - Opérette de Lehar (1905) - 1re représentation à Paris, Théâtre de l'Apollo, 1909. (coll. Sirot). - C'est par cette œuvre charmante, aux rythmes légers et entraînants des valses viennoises, que Lehar, ancien chef de musique dans l'Armée Impériale austro-hongroise, conquit le succès universel. Des scènes sentimentales et langoureuses, alternant avec d'autres pleines de fine cocasserie, évoluent dans un cadre luxueux de grand spectacle. Créée à Vienne, l'œuvre fit le tour du monde. Ses mélodies sont encore sur bien des lèvres et ses valses firent danser les générations de la « Belle Epoque ».

103. Reynaldo Hahn (1874-1947) (Arch. Photo, Paris).
Né au Venezuela, il fut le plus parisien des auteurs d'opérettes et de mélodies. Ses succès mondains éclipsèrent à tort ses réels dons de compositeur.

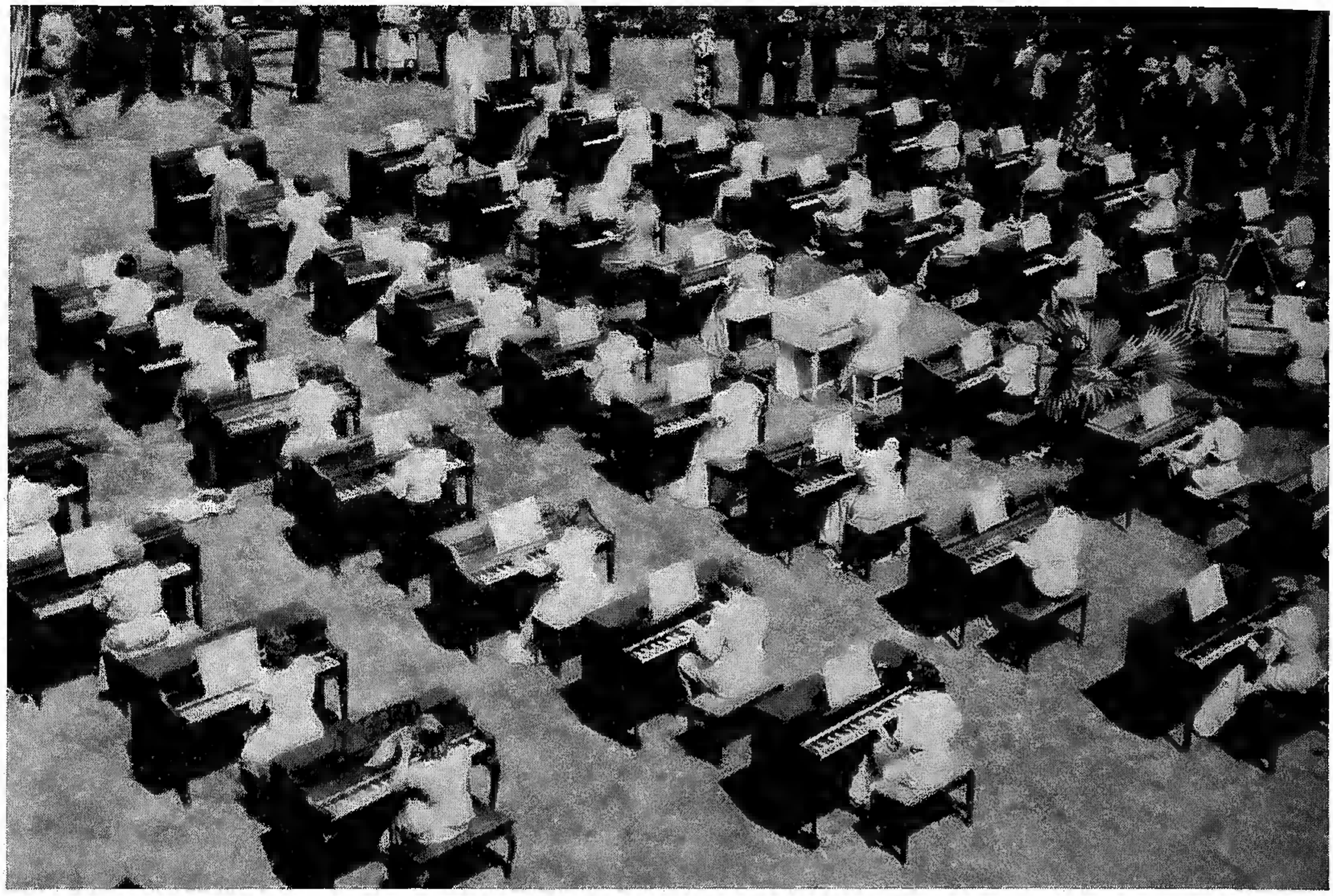


104. Franz Lehar (1870-1948), à gauche, et Emmerich Kalman (1882-1953), à droite. (cl. Keystone).
Kalman, auteur de l'opérette *La Princesse Czardas*, félicite son illustre confrère Lehar lors d'une première à Vienne. Entre eux, le portrait de Richard Tauber, le plus célèbre ténor d'opérettes viennoises et allemandes de l'époque.

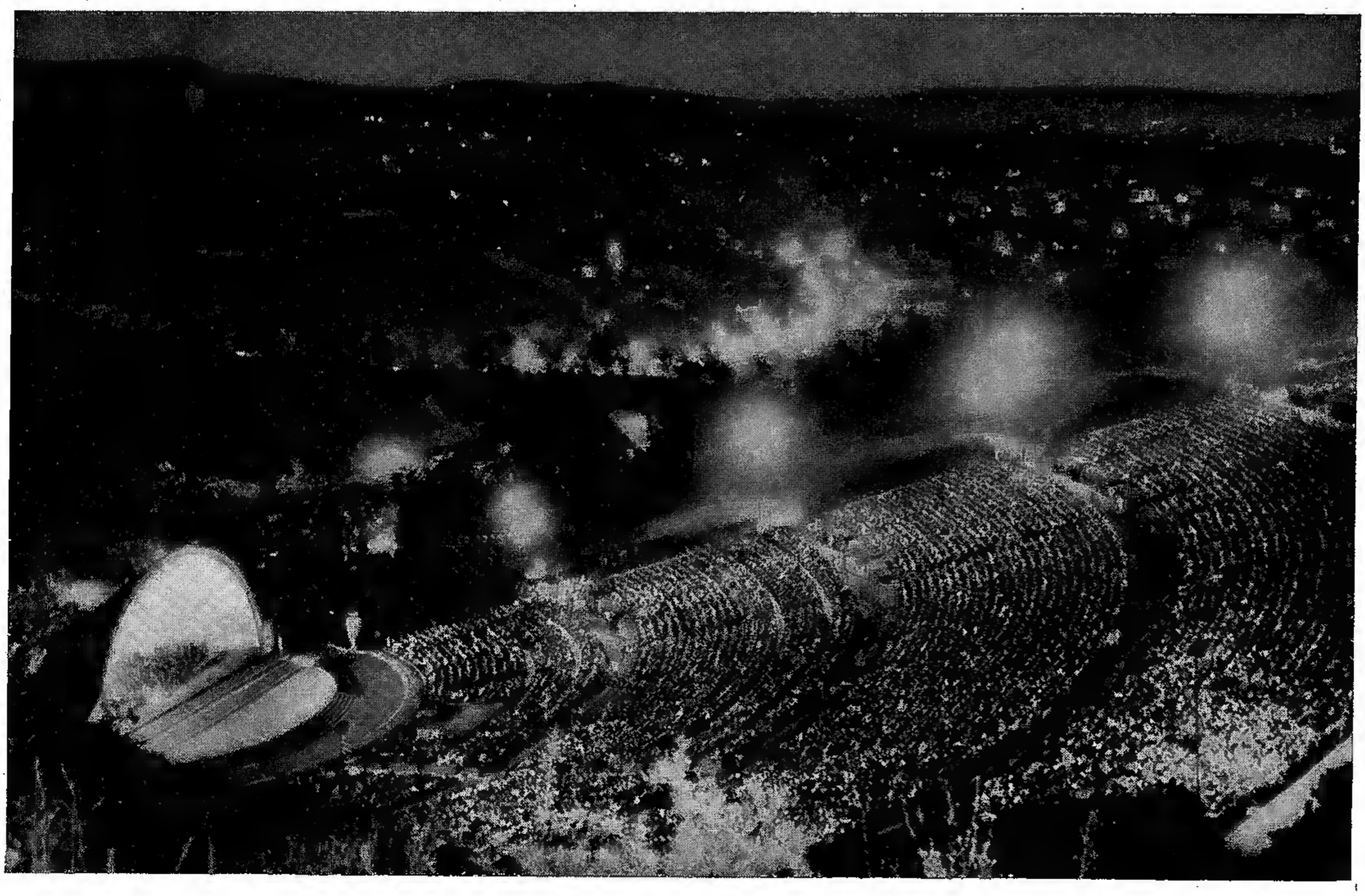


105. Gong géant - Université de Purdue (U.S.A.). (cl. Ludwig Drum Cy, Chicago).
Les grandes universités américaines, magnifiquement construites en pleine campagne, réservent une importante part de leur activité à la musique, qu'elles mêlent à de pittoresques manifestations sportives.

106. Jazz « Hot » de Louis Armstrong, une des plus célèbres formations (1960). (cl. Leloir).
Le jazz est une forme de musique profane du peuple noir américain. Il comporte : le « hot », fait d'improvisations et de solos rappelant le style vocal des noirs, et le « swing », dominé par la recherche du rythme.



107. Ensemble de quarante élèves pianistes à Long Beach (Californie). (cl. Keystone).
Les Etats-Unis présentent des manifestations étonnantes. Voici la répétition d'un concert donné en plein air par quarante élèves pianistes d'une grande Université. En ce pays du record, de pareils ensembles ne sont pas rares : le grand violoncelliste polonais Piatigorsky n'a pas hésité à réunir soixante autres violoncellistes pour un concert. La musique tient une grande place dans la vie des Américains, et ce, dès leur enfance.



108. Hollywood Bowl, près de Los Angeles (Californie). (cl. Usis).
Ce moderne amphithéâtre érigé sur les collines de Hollywood contient 20.000 places. Il est caractéristique du goût des Américains pour le plein air. Sous le ciel toujours bleu des chaudes nuits de la Californie, des concerts symphoniques y alternent avec des spectacles lyriques. L'immense conque qui recouvre la scène rabat le son vers l'assistance jusqu'aux extrémités de l'amphithéâtre.

GRANDS INTERPRÈTES - La carrière d'une œuvre repose sur les *interprètes*. Dévoués corps

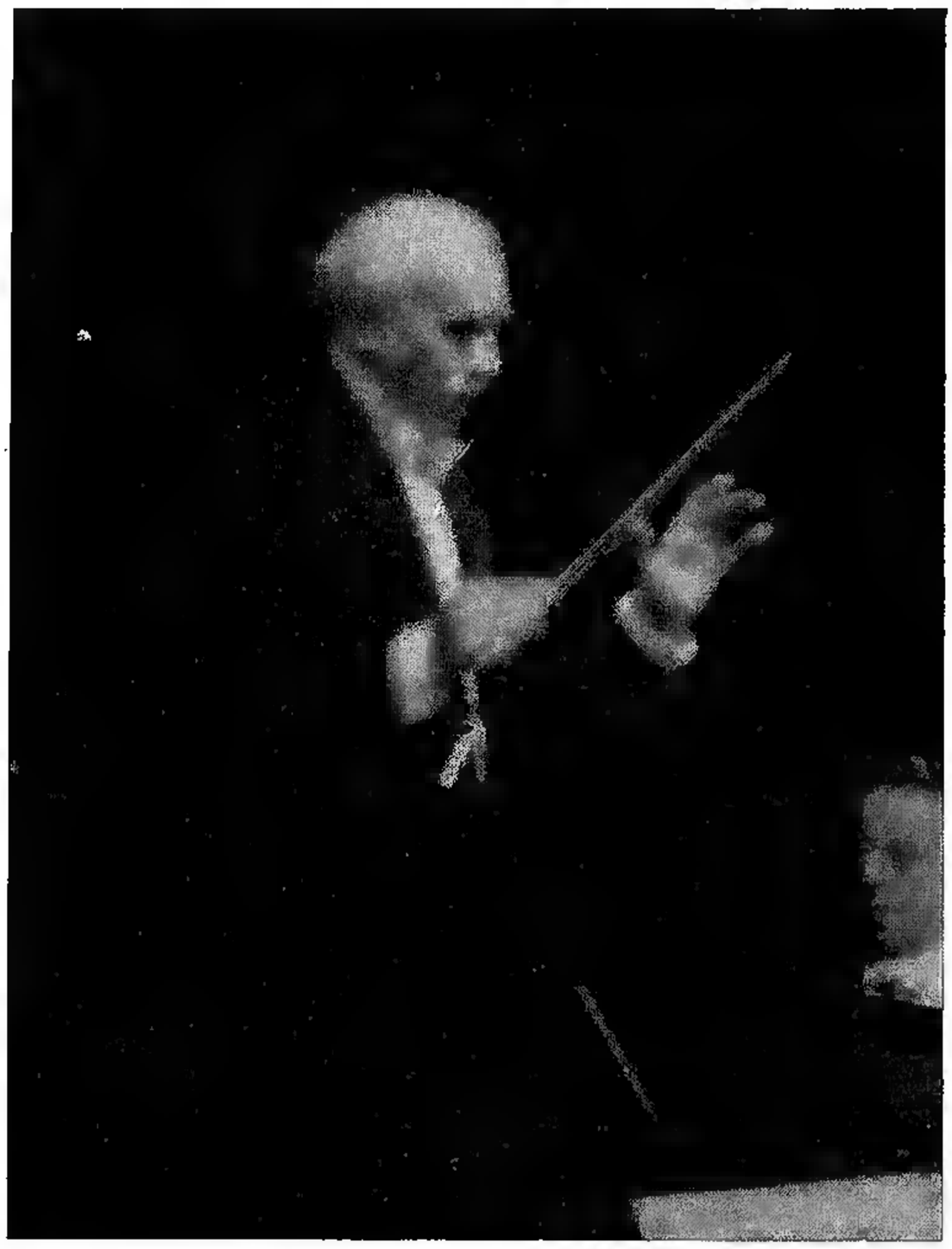
109. Eugène Ysaye (1858-1931).
Né à Liège, il fut le plus prestigieux interprète de son temps, le « roi du violon ». Son exceptionnelle carrière le conduisit sept fois à travers le monde. Il créa de nombreuses œuvres françaises.

110. Serge Rachmaninow (1873-1943).
Le célèbre compositeur russe fut un éblouissant virtuose. Dans toute l'histoire du piano, il fut le seul avec Chopin à posséder une main permettant de couvrir, sur le clavier, un écart de douze notes.

111. Fedor Chaliapine (1873-1937), dans *Ivan le Terrible*. - Phénomène prodigieux, véritable « monstre sacré », ce géant russe fut à la fois la plus extraordinaire voix de basse et le plus puissant acteur lyrique de tous les temps.

112. Mario del Monaco dans *Otello*. - La voix contemporaine de ténor italien la plus belle, la plus grande, la plus classique. En 1960, son cachet était de 2 000 000 AF par soirée et Del Monaco peut chanter trois fois par semaine.

et âme à leur Art, en voici quelques-uns parmi les plus glorieux de l'Histoire de la Musique.

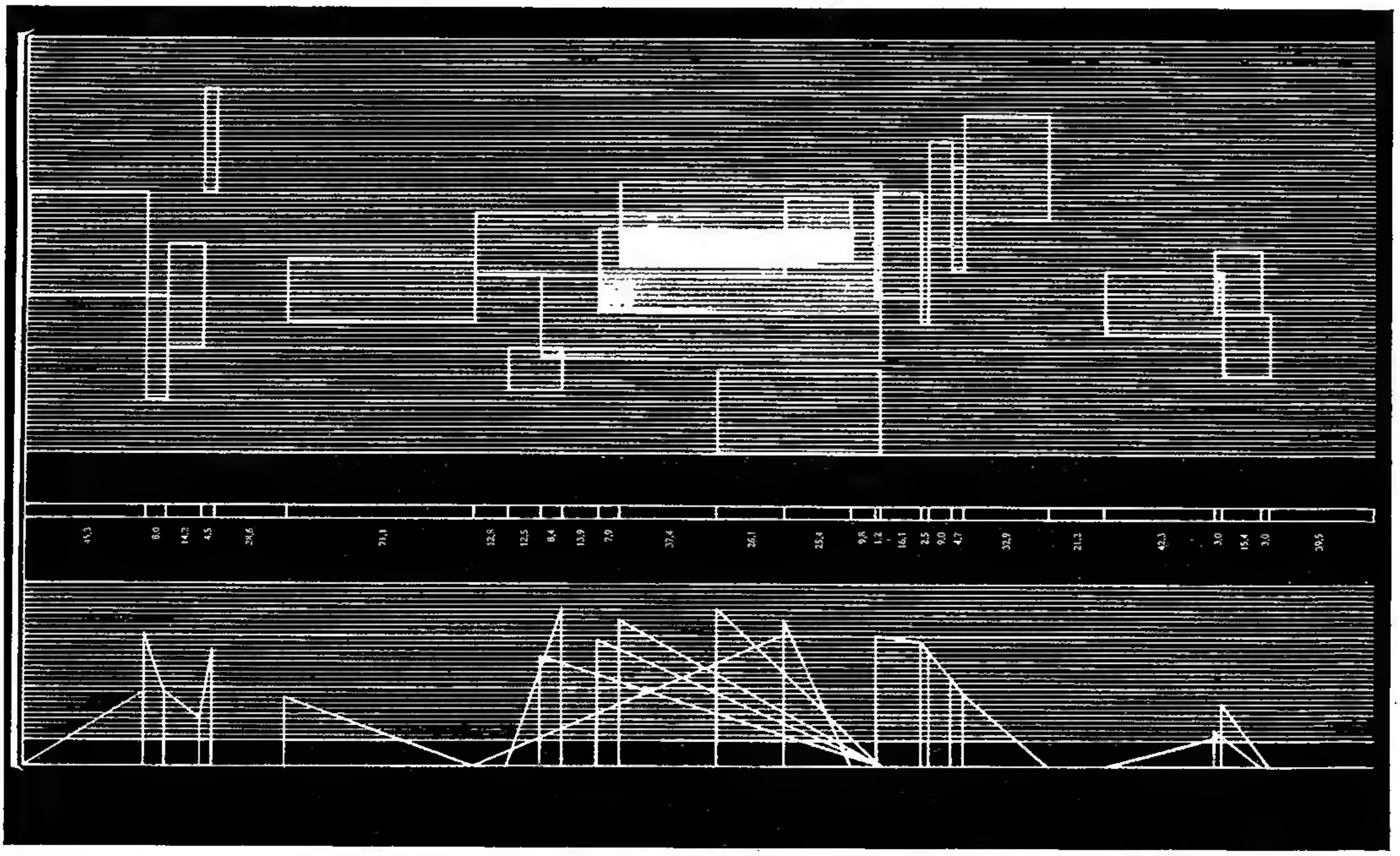


113. Arturo Toscanini (1867-1957).
Chef autoritaire et vibrant, pionnier infatigable, son chaud tempérament italien se traduisit en d'inoubliables réalisations sur toutes les grandes scènes lyriques du monde. (cl. Piccagliani, Milan).

114. Wilhelm Furtwängler (1889-1954).
La spiritualité, la richesse intérieure, la poésie, le classicisme du célèbre interprète allemand l'ont universellement fait reconnaître comme le plus grand chef du demi-siècle. Ses disques nous restent.

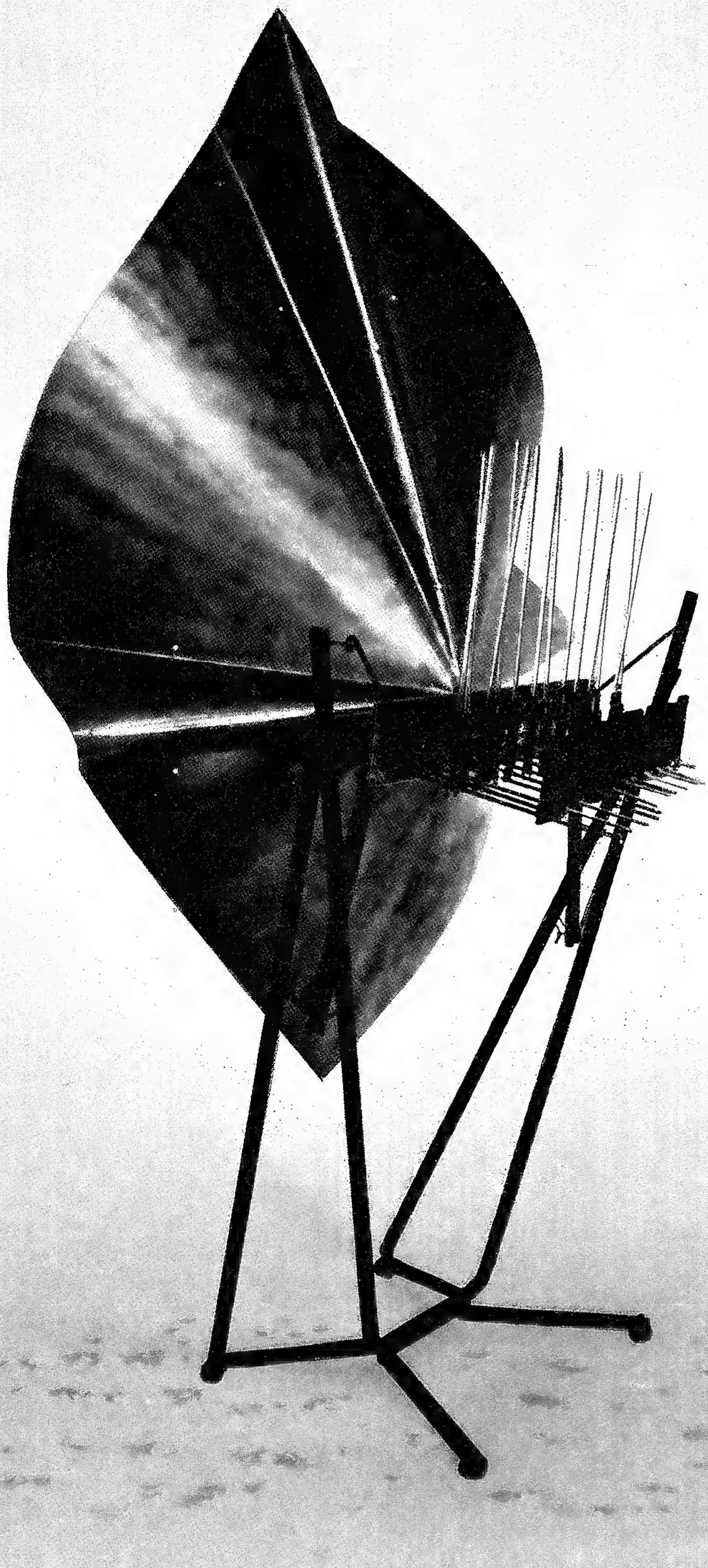
115. Marcel Dupré (1886 -). - La renommée incontestée de M. Dupré comme le premier organiste et improvisateur du monde, l'appela à un nombre record de tournées qui totalisent le chiffre inouï de deux mille récitals. Titulaire des Grandes Orgues de Saint-Sulpice, il fut directeur du Conservatoire de Paris de 1954 à 1956.

116. Enregistrement Radiophonique. (Ph. Siemens).- Une émission radiophonique est toujours enregistrée sur bande magnétique. La diffusion sur les ondes se fait soit au même moment en *émission directe*, soit plus tard en *émission différée* au moyen de la bande enregistrée. Les *cabines* sont insonorisées. Au centre, le *technicien du son* actionne la *console de prise de son* contenant les télécommandes de tous les appareils. Au fond, séparées par une vitre, l'artiste et la présentatrice sont dans le studio. A droite, le *metteur en ondes* dirige les opérations. L'appareil de gauche, le *répartiteur*, contient les *amplificateurs* et les *mélangeurs de son*. A l'angle, un *haut-parleur* (rectangle noir) permet de vérifier et de corriger l'enregistrement. Enfin, dans la cabine de gauche, derrière la vitre, fonctionne le *pick-up*, le *microphone* et le *magnétophone*.



117. Page de partition de musique électronique. (cl. Universal Edition, Vienne).
Cette *Etude II*, de Karlheinz Stockhausen (1954) est la première partition de musique électronique éditée. Son graphisme entièrement nouveau a pour but de fournir aux techniciens spécialisés les bases nécessaires à une émission sonore réalisée au moyen d'appareils d'enregistrement excessivement compliqués.

Imp. de Montligeon, La Chapelle-Montligeon (Orne). — 78-1152. Dépôt légal : Producteur 3e trim. 1978, n° 9944.



IMPRIMÉ EN FRANCE irope PARIS